

RIVISTA D'ARTE

RIVISTA D'ARTE

Anno XXIII / 27 1941-2


Serie II - Anno XIII



“ BIBLIOPOLIS „

Libreria Editrice - Firenze

1941 - XX



Digitized by the Internet Archive
in 2024

INDICE DEGLI ARTICOLI

Bertini Calosso Achille. — Disegni tracciati ad affresco da Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto	pag. 194
Giglioli Odiardo H. — Due disegni inediti di Giuseppe Bez- zuoli	149
Kriegbaum Friedrich. — Michelangiolo e il Ponte S. Trinita	145
Mancini Augusto. — Ancora sull'iscrizione sepolcrale di Gen- tile da Fabriano	258
Marchini Giuseppe. — Il Cronaca	99
Morisani Ottavio. — Una statua del Montorsoli e una dell'Am- mannati a Napoli	145
Nuti Ruggero. — Tomaso di Piero, pittore pratese	264
Pittaluga Mary. — Fra Diamante collaboratore di Filippo Lippi	19
Prosdocimi Alessandro. — Problemi d'arte tardo-antica .	217
Rosa Gilda. — Sei disegni inediti dell'Ambrosiana	249
Sabatini Attilio. — Appunti sul Pollaiuolo (a proposito dei ricami per i paramenti del San Giovanni)	72
Salvini Roberto. — Di alcuni dipinti siciliani del '400 . . .	174
Tea Eva. — Le pitture trecentesche dell'oratorio di Albizzate .	153
Weise Georg. Gli archi mistilinei di provenienza islamica nel- l'architettura gotica italiana e spagnola	1
Zampetti Pietro. — Il pittore « F. V. »	328

BIBLIOGRAFIA

Arslan Wart - Heinrich Bodmer. <i>Lodovico Carracci</i> .	268
---	-----

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Particolare della Porta della Carta del Palazzo Ducale a Venezia pag.	2
Particolare della cuspide del polittico di S. Sabina in San Zaccaria a Venezia	3
Particolare della cuspide degli stalli corali nella chiesa dei Frari a Venezia	4
Particolare del timpano della porta settentrionale della Basilica di San Marco a Venezia	5
Particolare della porta di Orsanmichele a Firenze	7
Particolare della porta laterale di S. Domenico Maggiore a Napoli .	8
Motivi d'archi, tolti da opere italiane di pittura del Trecento e del Quattrocento	11
Motivi d'archi tolti da opere islamiche	13
Motivi d'archi tolti da opere islamiche	14
Porta nel chiostro di S. Juan de los Reyes a Toledo	16
Porta della « Capilla Real » della Cattedrale di Granada	17
Fra Diamante: S. Girolamo, Santa Tecla e il Battista (Cambridge - Museo Fogg)	25
Fra Diamante: Parte superiore delle Esequie di S. Gerolamo di Filippo Lippi (Prato - Duomo)	27
Fra Diamante: Storia di S. Gerolamo. Particolare delle Esequie di S. Gerolamo (Prato - Duomo)	29
Fra Diamante: La Vergine dà la cintola a S. Tommaso (Prato - Museo)	33
Fra Filippo e Fra Diamante: La Vergine tra Santi (Prato - Museo)	35
Fra Filippo e Fra Diamante: La Circoncisione (Prato - Chiesa di S. Spirito)	39
Fra Diamante: Motivo di decorazione (Prato - Duomo) . . .	41
Fra Diamante: I SS. Gianguualberto e Alberto (Prato - Duomo)	43
Fra Diamante: Particolare dell'Incoronazione di Maria (Spoleto - Duomo)	49, 50
Fra Diamante: Particolare della Morte della Madonna (Spoleto - Duomo)	50, 53
Fra Filippo e Fra Diamante: La Madonna della Misericordia (Berlino - Museo di Stato)	55

Fra Filippo: Visione di S. Bernardo (Londra - Galleria Nazionale)	57
Maestro della Natività del Louvre: La Natività (Parigi - Louvre)	59
Fra Diamante: La Presentazione al tempio (Prato - Museo)	65
Fra Diamante: L'adorazione dei Magi (Prato - Museo)	65
Maestro della Natività del Louvre: Madonna tra Santi (Budapest - Pinacoteca)	69
Antonio del Pollaiuolo: La Visitazione (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	77
Antonio del Pollaiuolo: Figura virile, particolare della scena con San Zaccaria che esce dal Tempio (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	78
Giovanni di Francesco: San Giovanni, particolare di un Crocifisso (Brozzi - S. Andrea)	79
Antonio del Pollaiuolo: S. Zaccaria esce dal Tempio (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	83
Antonio del Pollaiuolo: Adamo (Firenze - Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe)	84
Piero della Francesca: La morte di Adamo, particolare (Arezzo - S. Francesco)	85
Antonio del Pollaiuolo: San Giovanni condotto in prigione (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	86
Antonio del Pollaiuolo: Decollazione di S. Giovanni Battista (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	87
Antonio del Pollaiuolo: Figura virile, particolare del Battesimo di San Giovanni (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	88
Antonio del Pollaiuolo: Il corpo di San Giovanni deposto nel Sepolcro (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	89
Antonio del Pollaiuolo: Il Battista risponde alle domande dei soldati (?) (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	91
Antonio del Pollaiuolo: Nascita di San Giovanni Battista (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	93
Antonio del Pollaiuolo: Imposizione del nome a S. Giovanni Battista (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	96
Antonio del Pollaiuolo: Il Battista predica dinanzi a Erode (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	97
Antonio del Pollaiuolo: Battesimo dei neofiti (Firenze - Museo dell'Opera del Duomo)	97
Il Cronaca: Cortile del Palazzo Strozzi a Firenze	101
Pianta del Palazzo Strozzi	103
Benedetto da Maiano e il Cronaca: Esterno del Palazzo Strozzi a Firenze	105
Giuliano da Sangallo: Disegno di una trabeazione antica (Roma - Biblioteca Vaticana)	108

Il Cronaca: Cornicione del Palazzo Strozzi a Firenze	109
Il Cronaca: Modello in legno per l'ultimo piano del palazzo Strozzi (Firenze - Palazzo Strozzi)	110
Rilievo e sviluppo di un modello del Cronaca per l'ultimo piano del Palazzo Strozzi	111
Giuliano da Sangallo e il Cronaca: Vestibolo della sacrestia di S. Spirito a Firenze	113
Pianta della Chiesa di S. Salvatore al Monte	115
Il Cronaca: Interno della Chiesa di S. Salvatore al Monte a Firenze	116
Ignoto Pittore Fiorentino dell'anno 1500 c.: Le chiese di S. Salvatore e di San Miniato, particolare di un dipinto con il supplizio del Savonarola (Firenze - Museo di San Marco) . .	11
Il Cronaca: Fianco della Chiesa di S. Salvatore al Monte a Firenze	118
Il Cronaca: Facciata della Chiesa di S. Salvatore al Monte a Firenze	119
Il Cronaca: Altare (Firenze - Duomo)	120
Giuliano da Sangallo: Altare (Prato - S. Maria delle Carceri)	122
Il Cronaca, Giuliano e Antonio da Sangallo, Baccio d'Agnolo: Ballatoio della cupola del Duomo a Firenze	123
Il Cronaca: Capitello (Firenze - Convento della SS. Annunziata)	124
Il Cronaca: Esterno del palazzetto Corsi-Horne a Firenze . . .	126
Il Cronaca: Esterno del palazzo Guadagni a Firenze	128
Il ponte a S. Trinita da una stampa del XVIII secolo	141
G. A. Montorsoli: S. Iacopo (Napoli - S. Maria del Parto) 146,	147
B. Ammannati: S. Nazario (Napoli - S. Maria del Parto) 146,	147
Giuseppe Bezzuoli: Ritratto di Domenico Valeriani (Firenze - Uffizi, Gab. Dis. e Stampe)	149
Giuseppe Bezzuoli: Ritratto della Signora Valeriani Parigi (Firenze - Uffizi, Gab. Dis. e Stampe)	150
Simone di Corbetta (?): Quattro Santi (Albizzate - Oratorio di S. Venanzio)	155
Simone di Corbetta: Storia del Battista (Albizzate - Oratorio di S. Venanzio)	157, 158, 159, 160, 161, 162
Simone di Corbetta: Teodorico da Coira presentato alla Madonna da alcuni Santi (Milano - Pinacoteca di Brera) . . .	171
Scuola Siracusana del sec. XV: La Madonna e Santi; in alto la Crocifissione, l'Annunciazione e Santi (Siracusa - Museo di Palazzo Bellomo)	175
Scuola di L. Borrassà: Martirio di S. Giovanni Battista (Parigi - Museo delle Arti Decorative)	176

Scuola Siracusana del sec. XV: Frammento di un polittico (Siracusa - Museo di Palazzo Bellomo)	177
L. Borassà: Retablo di S. Chiara, particolare (Vich - Museo Diocesano)	178
Scuola Siracusana del sec. XV: S. Lucia (Bronte - Castello di Maniace)	179
Scuola Siracusana del sec. XV: Trittico (Licate - Orfanotrofio)	180
Scuola Siracusana del sec. XV: Madonna in trono (Siracusa - Chiesa di S. Giovanni Battista)	181
Scuola Siracusana del sec. XV: Madonna in trono fra angeli (Torino - Già Collezione Gualino)	183
Scuola di Guimerà: Madonna in trono (Francoforte - Collezione Hartmann)	182
Scuola della Sicilia Occidentale del sec. XV: Madonna con il Bambino (Trapani - Museo Pepoli)	185
Magister Jacobus: S. Orsola (Barcellona - Collezione Plandiura)	187
Scuola della Sicilia occidentale: Annunciazione (Palermo - Museo Nazionale)	188
Scuola Aragonesa del 1390: Reliquiario (Madrid - Accademia Storica)	189
Scuola Messinese del sec. XV: Trittico (Randazzo - Chiesa di S. Bartolommeo)	191
Scuola Messinese del sec. XV: S. Chiara (Messina - Museo Nazionale)	192
Luca Signorelli: Particolare della Resurrezione della carne (Orvieto - Duomo)	195
Luca Signorelli: Figurette tracciate ad affresco (Orvieto - Duomo)	197, 198, 199
Luca Signorelli: Disegno (Dresda - Gabinetto delle stampe)	201
Pietro Torrigiani: S. Girolamo (Lisbona - Chiesa di Belém)	207
Pietro Torrigiani: La Vergine con il Bambino (Lisbona - Museo d'arte Antica)	211
Pietro Torrigiani: S. Leonardo (Lisbona - Museo d'Arte Antica)	213
Arte Paleocristiana: Motivo di affreschi decorativi, ricostruzione grafica (Vicenza - S. Maria Mater Domini)	219
Arte Paleocristiana: Affresco decorativo frammentario (Vicenza - S. Maria Mater Domini)	22
Arte Carolingia: Arianna (Parigi - Museo di Cluny)	223
Arte del V-VI sec.: Apollo e Dafne (Ravenna - Museo Nazionale)	225
Arte Carolingia: L'arcangelo Michele (Lipsia - Staatsbibliothek)	227

Lastre in marmo con clipeo centrale di arte giustiniana riadattate in motivo architettonico del XV sec. (Aquileia - Basilica)	233
Lastra di marmo con clipeo centrale di arte giustiniana rielaborata e scolpita nel XV sec. (Aquileia - Basilica)	235
Pittore « F. V. »: Adorazione del Bambino (Riva sul Garda - Canonica della Chiesa Parrocchiale)	241
Pittore « F. V. »: La Deposizione (Riva sul Garda - Canonica della Chiesa Parrocchiale)	243
Pittore « F. V. »: La Deposizione, particolari (Riva sul Garda - Canonica della Chiesa parrocchiale)	244, 245
Pittore « F. V. »: Madonna in trono e Santi (Villa del Monte - Chiesa di S. Antonio)	247
Scuola del Tintoretto: Studio di uomo (Milano - Biblioteca Ambrosiana)	250
Luca Cambiaso: Studi di figure geometriche (Milano - Biblioteca Ambrosiana)	251
Luca Cambiaso: La caduta di S. Paolo (Milano - Biblioteca Ambrosiana)	252
Luca Cambiaso: Studio di nudo (Milano - Biblioteca Ambrosiana)	253
G. B. Piazzetta: Studio di nudo (Milano - Biblioteca Ambrosiana)	255
Alessandro Magnasco: Studio di composizione (Milano - Biblioteca Ambrosiana)	256
Tommaso di Piero: Il Cardinale Niccolò da Prato (Prato - Galleria Comunale)	265

INDICE DEI NOMI DELLE PERSONE E DEI LUOGHI

- Alberti Leon Battista: facciata del del Palazzo Rucellai a Firenze, 102. — Sua vita nell'opera del Vasari, 122.
- Albizzate, Oratorio di San Venanzio: pitture trecentesche di Simone da Corbetta, 153 sgg. — Sacra Famiglia della seconda metà del sec. XV, 153, 161.
- Altichieri Altichiero: reminiscenze della sua arte negli affreschi della cappella di Castel Roncolo, 172.
- Amidano Giulio Cesare: appartiene alla corrente di pittura emiliana iniziata da Ludovico Carracci, 272.
- Ammannati Bartolomeo: consiglia intorno alla ricostruzione del Ponte a Santa Trinita di Firenze, 138. — Palazzo Pitti a Firenze, 138. — È indicato dalle fonti come esecutore del ponte a Santa Trinita di Firenze, 138, 143-144. — Caratteri della sua arte, 140. — Cortile di Palazzo Pitti, 140. — È ricordato come seguace del Vignola, 140. — Esegue due statue per la tomba Sannazzaro in Santa Maria del Porto a Napoli, 145. — È sua una statua in nicchia a lato della tomba Sannazzaro nella stessa chiesa, 145 sgg. — Tomba Benavides agli Eremitani di Padova, 148. — Allegoria della Tempe-
ranza nel Museo Nazionale di Firenze, 148.
- Amsterdam, Coll. Coudstikker: Madonna fra Santi già nella Coll. Bardini a Firenze, 70.
- Angelico Giovanni (fra): sue tracce nelle opere di Fra Filippo Lippi, 28, 57, 58.
- Angera, Castello: Affreschi dugenteschi, 166.
- Antonello da Messina: creduto erroneamente autore del trittico della chiesa di S. Bartolommeo a Randazzo, 191 sgg. — Polittico di San Gregorio nel Museo di Messina, 191 sgg.
- Antonic da Sangallo: collabora al ballatoio della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, 121, 133-134.
- Aquileia, Duomo: Plutei del presbitero, 230 sgg.
- Arezzo, Palazzo della Fraternita: lunetta con la Madonna della Misericordia di Bernardo Rossellino, 8. — San Francesco: affreschi della Cappella Maggiore, di Piero della Francesca, 80 sgg. — Santa Maria delle Grazie: portico di Benedetto da Maiano, 107.
- Asola (Brescia), Duomo: Adorazione dei Pastori di Giovanni da Asola, 247.

- Baccio d'Agnolo: collabora al ballatoio della cupola di S. Maria del Fiore, 121, 133-134. — Ricordato come scolaro del Cronaca, 127. — Palazzo Taddei in Firenze, 127. — Partecipa al consiglio per rimediare al pericolo di rovina della vecchia chiesa di San Salvatore al Monte, 133.
- Baldovinetti Alesso: gli è stata attribuita la Natività del Museo del Louvre (n. 1343), 59. — Suo influsso sul Maestro della Natività del Louvre, 61, 64. — Suo influsso su Fra Diamante, 63. — Rapporti con l'arte di Antonio del Pollaiuolo, 74 e in nota, 75-76. — Rapporti con Giovanni di Francesco, 75 in nota. — Caratteri della sua arte, 75-76. — È influenzato da Piero della Francesca, 80. — Natività del chiostro della SS. Annunziata a Firenze, 80. — Figure di Evangelisti nella cappella del cardinale di Portogallo in San Miniato di Firenze, 80.
- Barcellona, Coll. Plandiura: retablo di Sancta Coloma de Queralt, già attribuito al Borrassà, 180. — S. Orsola di un maestro Iacopo, 190.
- Museo della Cittadella: retablo della Seu di Urgel, di scuola del Borrassà, 184.
- Barnaba da Modena: ricordato, 190.
- Bassano Leandro (Da Ponte): sua eco nell'opera giovanile di Ludovico Carracci, 268.
- Bassetti Marcantonio: ricordato, 269.
- Benedetto da Maiano: sua parte nell'erezione di Palazzo Strozzi, 106-107, 110. — Portico di Santa Maria delle Grazie ad Arezzo, 107. — Le sue opere, concorsero alla formazione di Michelangiolo, 130.
- Sua morte, 131. — Contatti con la sua arte mostrano le opere del Torrigiano, 209-210, 214 sgg. — Madonna della raccolta Gary di New York, 214. — Madonna del Museo di Stato di Berlino, 215. — Busto di P. Mellini nel Museo Nazionale di Firenze, 215. — Busto di Filippo Strozzi nel Museo del Louvre a Parigi, 215. — Una sua Pietà nella chiesa di Santa Trinita a Prato è colorata da Tommaso di Piero, 266.
- Bergamo, Accademia Carrara: studi di nudo del Piazzetta, 256 in nota.
- Ritratto di Ulisse Aldrovandi, attribuito a Ludovico Carracci è incerto se appartenga a lui, 270.
- Santa Maria Maggiore: Affresco del 1347 con l'albero di S. Bonaventura, 168.
- Berlino, Coll. Bieber: Sposalizio di S. Caterina, non è di Ludovico Carracci, 272.
- Coll. Hainauer, Madonna fra santi ora nella Coll. Jonsohn di Filadelfia, 70.
- Gabinetto disegni e stampe: Veduta di Firenze, detta della Catena, 143 in nota.
- Museo di Stato: Natività del Lippi, 36. — Pala lippesca ora nella Galleria di Cassel (n. 479), 53. — La Madonna della Misericordia, attribuita a Fra Filippo Lippi è opera di collaborazione con Fra Diamante, 54 sgg., 58, 64. — Madonna di Michelozzo con teste intorno, dipinte da Giovanni di Francesco, 75. — Annunciazione di Piero del Pollaiuolo, 90 in nota, 94. — Busto in terracotta di Filippo Strozzi di Benedetto da Maiano, 2215. — Madonna di Benedetto da Maiano, 215.

- Deposizione del Savoldo, 248. —
Dittico di Giustino, 236.
- depositi: S. Giovanni Evangelista forse opera giovanile di Ludovico Carracci, 269.
- Bernardino da Asola: ricordato come affine al pittore « F. V. », 246.
- Bernardino da Bissone: eseguì la « tribuna magna » della Basilica di Aquileia, 230.
- Bezzuoli Giuseppe: due disegni inediti nella R. Galleria degli Uffizi, 149 sgg. — disegni suoi nella stessa raccolta, 149-150.
- Bologna, Casa Isolani: San Giovanni Evangelista probabile opera giovanile di Ludovico Carracci, 268.
- Chiesa dei Servi: Altare del Montorsoli, 148.
- Collezione del Comune: due affreschi di Ludovico Carracci, 272.
- Corpus Domini: gli Apostoli alla tomba della Vergine, di Ludovico Carracci, 271. — Cristo appare alla Vergine, di Ludovico Carracci, 272.
- Duomo: Annunciazione, di Ludovico Carracci, 271.
- Palazzo Fava: dipinti di Ludovico Carracci, 268, 269.
- Palazzo Magnani: scene affrescate da Ludovico Carracci, 269.
- Palazzo Sampieri: affreschi di Ludovico Carracci, 270.
- San Bartolomeo sul Reno: Dipinti su tela e ad affresco di Ludovico Carracci, 270. — San Carlo Borromeo, di Ludovico Carracci, 271.
- S. Giacomo Maggiore: San Rocco di Ludovico Carracci, 270, 271.
- Bologna, San Giorgio: Annunciazione di Ludovico Carracci, 268.
- San Leonardo: Martirio di Sant'Orsoia di Ludovico Carracci, 268.
- San Martino: San Girolamo di Ludovico Carracci, 272.
- S. Michele in Bosco: Cena in casa Simone, di Ludovico Carracci, 269, 270. — Affreschi con storie di San Benedetto, di Ludovico Carracci, 271.
- Santa Cristina: Ascensione, di Ludovico Carracci, 271.
- Santa Cristina. Ascensione, di Ludovico Carracci, 271.
- Pinacoteca: Caduta di San Paolo di Ludovico Carracci, 269. — Madonna dei Bargellini di Ludovico Carracci, 269. — Madonna di San Domenico di Ludovico Carracci, 269. — Predica del Battista di Ludovico Carracci, 270. — Chiamata di San Rocco di Ludovico Carracci, 270. — Coronazione di spine e Flagellazione, di Ludovico Carracci, 270. — Nascita del Battista, di Ludovico Carracci, 271.
- Bon Bartolommeo: Porta della Carta nel Palazzo Ducale di Venezia, 2, 3, 4, 6 in nota.
- Bonfigli Benedetto: Rapporti con Fra Filippo Lippi 56 e in nota.
- Bononi Carlo: appartiene alla corrente di pittura emiliana iniziata da Ludovico Carracci, 272.
- Botticelli Sandro: suoi rapporti con Fra Filippo Lippi e con Fra Diamante, 20. — Sua influenza su Fra Diamante, 63. — È stata avvicinata a sue opere una Madonna già nella coll. Nemes di Monaco, 70 in nota. — Madonna nel Museo dell'ospedale degli Innocenti a

- Firenze, 70 in nota. — Nominato, 95.
- Borrassà Luis: sua influenza sulla pittura siciliana, 174, 177, 180, sgg. 184, 186, 188, 189. — Retablo di S. Chiara nel Museo Diocesano di Vich, 181 sgg., 186. — Retablo della Seu di Urgel nel Museo della Cittadella a Barcellona, strettamente dipendente da lui, 184. — Pala di S. Giobanni Battista nel Museo delle arti decorative a Parigi, di un suo seguace, 184 sgg.
- Boston, Feuciay Court: Trittico della scuola di Jaime Serra, 178.
- Boytaç: autore di parte del monastero di Belém a Lisbona, 208.
- Bracelli Giovan Battista: riprende forme geometrizzate dal Cambiaso, 253 in nota.
- Bramante: suo influenza su Raffaello, 129. — Carattere della sua arte, 130. — Inizia il palazzo Brancinio dall'Aquila, 136. — Casa di Raffaello, 136.
- Bronte (Catania), Castel Maniace, cappella: tavola con S. Lucia, di scuola siracusana del sec. XV, 186. — Trittico con la Madonna e due Santi, 186.
- Brozzi, Sant'Andrea: Crocifisso di Giovanni di Francesco, 75.
- Brunelleschi Filippo: ricordato, 104. — Chiesa di Santo Spirito a Firenze, 100, 104. — Palazzo Pitti a Firenze, 104. — Si reca con Donatello a Roma, 104. — Le sue architetture furono studiate dal Cronaca, 131.
- Budapest, Pinacoteca: Madonna, due Santi e un devoto, attribuita al Maestro della Natività del Louvre, 67 sgg.
- Biblioteca Nazionale: Studio a penna per la Giustizia, di Luca Cambiaso, 254.
- Collezione privata: S. Anna del Maestro della Pentecoste Cardona, 178.
- Buonarroti Michelangiolo: ricordò le finestre di San Salvatore al Monte, per l'esterno della libreria medicea, 118. — David nella Galleria dell'Accademia di Firenze, 119. — Sacrestia nuova del San Lorenzo di Firenze, 129. — Biblioteca laurenziana, 129. — Suoi rapporti col Cronaca, 129, 130. — Architetture del San Pietro di Roma, 130. — Sue prime architetture, 136. — Rapporti col Vasari, 142. — Progetto per S. Pietro, 142. — Lettera a Cosimo I, 142 in nota. — Discute col Vasari sull'erezione del ponte a S. Trinita, 142. — Suoi disegni per il ponte a S. Trinita 142 e sgg. — Si può collegare alle sue idee costruttive il carattere del Ponte a S. Trinita, 143-144. — È conosciuto da Francesco de Hollanda, 205. — Ricordato, 212.
- Burrini Giovanni Antonio: appartiene alla corrente di pittura emiliana iniziata da Ludovico Carracci, 272.
- Caccini Giovanni: Estate e Autunno, sul ponte S. Trinita, 139 in nota.
- Cafaggiolo, Villa medicea di Michelozzo, 124.
- Cagnacci (Giulio Canlassi): appartiene alla corrente di pittura emiliana iniziata da Ludovico Carracci, 272.
- Cambiaso Luca: suoi disegni inediti nella Biblioteca Ambrosiana, 252 sgg. — Studio per una Giustizia nella Biblioteca Nazionale di Bu-

- dapest, 254. — Studio per l'Allegoria della Gloria nella Galleria Sambon di Parigi, 254 e in nota.
- Cambridge (Stati Uniti), Museo Fogg.: tavola di Fra Diamante, 23 sgg., 28, 32, 37, 50, 66.
- Carracci Agostino: è suo l'Incontro di Venere ed Enea nel palazzo Fava a Bologna, 269. — In collaborazione con Annibale è invece la Fuga di Enea da Troia, 269. — Sua partenza per Roma, 270.
- Carracci Annibale: è forse sua la Cattura di Simone di Palazzo Fava a Bologna attribuita a Ludovico, 269. — In collaborazione con Agostino è la Fuga di Enea da Troia, 269. — Sua partenza per Roma, 270. — Caratteri della sua arte, 271, 272.
- Carracci Ludovico: sua vita e sue opere, 268 sgg.
- Cassel, Galleria: pala con S. Francesco, San Luigi e monache genuflesse, già nel museo di Stato di Berlino, opera di Fra Diamante, 54 sgg.
- Castagno Andrea: influsso della sua arte sulle opere di Antonio Pollaiuolo, 74, 76, 85. — È ricordato come maestro del Baldovinetti, 75. — Affreschi del cenacolo di Santa Apollonia, 16. — San Girolamo della SS. Annunziata di Firenze, 76.
- Castelfranco di Sotto, Convento di San Matteo: due colonne con capitelli corinzi, 133.
- Prepositura: Altare perduto del Cronaca, 119 sgg., 133.
- Castel Roncolo: affreschi, 172-173.
- Castello (de) Joao: progettista ed esecutore del transetto della chiesa di Belém, 208.
- Cavedoni Iacopo: ricordato, 269. — Appartiene alla corrente di pittura emiliana iniziata da Ludovico Carracci, 272.
- Cento, Museo Civico: Madonna e Santi di Ludovico Carracci, 269.
- Chanterene Nicola: portale del monastero di Belém a Lisbona, del 1517, 208.
- Cimabue (Cenni di Pepo): ricordato come ascendente di Giotto, 203.
- Cirera Eugenio Jim.: opere della sua cerchia, 184.
- Città di Castello, Duomo: architettura in relazione probabile con Giuliano da Sangallo, 114, 133.
- Como, Broletto: Affreschi trecenteschi, 168.
- San'Abbondio: Ciclo di affreschi trecenteschi, 168.
- Compagno del Pesellino: gli era attribuita la Natività del Museo del Louvre, 60. — Gli era attribuita la Madonna, due Santi e un devoto della Pinacoteca di Budapest, 68.
- Correggio (Antonio Allegri): sua influenza sul primo periodo di Ludovico Carracci, 271.
- Costantinopoli, Santa Sofia: lastre decorate, 236 in nota.
- Crespi Giuseppe Maria: appartiene alla corrente di pittura emiliana iniziata da Ludovico Carracci, 272.
- Cronaca (Simone del Pollaiuolo): sua arte ed opere, 99 sgg.
- Dal Sole Giovan Battista: appartiene alla corrente di pittura emiliana iniziata da Ludovico Carracci, 272.
- Della Robbia (I): non sono opere uscite dalla loro officina tre statue in terracotta esistenti a Lisbona nella chiesa di Belém e nel Mu-

- seo principale di arte antica, 208.
- Diamante (Fra): sua vita e opere, 19 sgg.
- Diego de Torralva: ideò ed eseguì buona parte del chiostro grande del convento di Cristo a Tomar, 205 e in nota.
- Domenico Veneziano: suo influsso su Giovanni di Francesco, 75.
- Donatello: ricordato, 80 in nota. — Ha influenzato il Mantegna, 81 in nota, 84 in nota. — Ascensione di San Giovanni nella Sacrestia vecchia di San Lorenzo, 84 in nota. — Rilievi della chiesa del Santo in Padova, 84 in nota. — Si reca col Brunelleschi a Roma, 104. — Giuditta di Piazza della Signoria, 127, 135. — Iscrizione del piedistallo della Giuditta, 135. — Pergamo del Duomo di Prato, dipinto nel soffitto da Tommaso di Piero, 264, 266.
- Donatello e Michelozzo: dalle loro opere deriverebbe il motivo dell'ogiva in forma spezzata e curvilinea, 7-8. — Tomba del card. Brancacci in San'Angelo a Nilo di Napoli, 8.
- Dresda, Gabinetto delle Stampe: disegno del Signorelli con quattro nudi nel recto e un nudo sul verso, 200-201.
- Dublino, Museo: tavola firmata di Zanobi Machiavelli, 68 in nota.
- Faccini Pietro: appartiene alla corrente di pittura emiliana iniziata da Ludovico Carracci, 272.
- Fancelli Domenico: ricordato, 215.
- Fetti Domenico: ricordato, 269.
- Fiesole, Badia: architettura, 113.
- Filadelfia, Coll. Jonsohn: Madonna fra Santi già nella coll. Hainauer, un tempo attribuita al Pesellino e recentemente a Fra Diamante, 70.
- Firenze, Carmine: Tributo, di Masaccio, 50.
- Coll. Bardini: Madonna e Santi ora nella Coll. Gondstikker di Amsterdam, 70.
- Compagnia di San Pietro Martire, 135.
- Convento della SS. Annunziata: attribuito dal Vasari al Cronaca, 121 sgg. — Capitello di riporto, 122-123, 134, 135.
- Convento di San Salvatore al Monte: attribuito dal Vasari al Cronaca, 122.
- Duomo: vedi S. Maria del Fiore.
- Galleria dell'Accademia: Pietà di Giovanni da Milano, 168.
- Galleria degli Uffizi: Madonna col Bambino e San Giovannino di Fra Filippo Lippi 22, 47. — Natività di Fra Filippo Lippi, 36. —
- Gabinetto disegni e Stampe: disegno n. 746, è confermata l'attribuzione a Fra Diamante, 29.
- Adamo di Antonio Pollaiuolo, 81.
- Disegno 132A col rilievo di piazza Strozzi e la fronte del palazzo, 132. — Due disegni di Giuliano da Sangallo per la perduta chiesa di Sangallo a Firenze, 133. — Disegni attribuiti al Cronaca, 135. — Disegno di Giuliano da Sangallo per la facciata di San Lorenzo a Firenze, 136. — Disegni di Giuseppe Bezzuoli tra i quali due inediti, 149 sgg. — disegno con San Girolamo, attribuito a Ludovico Carracci è invece settecentesco, 272.
- Giardino Torrigiani: ingresso da via del Campuccio, 135.
- Museo Nazionale: allegoria della Temperanza dell'Ammannati, 148.

- Busto di P. Mellini di Benedetto da Maiano, 215.
- Firenze, Museo dell'Opera del Duomo: ricami su disegni di Antonio del Pollaiuolo, 72 sgg. — Croce d'argento del San Giovanni, 74, 80. — Dossale d'argento per San Giovanni, 92. — Modelli per il ballatoio della Cupola di S. Maria del Fiore di Firenze, 134.
- Museo di San Marco: Supplizio del Savonarola, tavola di ignoto pittore fiorentino dell'anno 1500 circa, 116, 133.
- Museo di Sant'Apollonia: primi affreschi del Castagno, 16.
- Ognissanti: altari, 120.
- Orsanmichele: Portale, 7. — Nicchia del San Giovanni Battista del Ghiberti, 7.
- Ospedale degli Innocenti: Madonna attribuita a Sandro Botticelli, 70 in nota.
- Palazzo Corsi (oggi non più esistente) ricordato come opera di Michelezzo, 134.
- Palazzo Antinori: Architettura, 124.
- Palazzo Gondi: ha nel cortile elementi brunelleschiani, 100, 104. — Esterno, 101, 125. — Camino, 127.
- Palazzo Guadagni architettura del Cronaca, 123, 125 sgg., 134-135.
- Palazzo Horne: attribuito al Cronaca, 123 sgg. 134. — Cortile, 134.
- Palazzo Mediceo: perdute fatiche d'Ercole di Antonio Pollaiuolo, 79. — Cortile, 100, 106. — Muro di cinta, 124.
- Palazzo Pandolfini: architettura di Raffaello, 109, 118, 124, 128-129, 135.
- Palazzo Pazzi: facciata, 106, 134.
- Firenze, Palazzo Pitti: parte del Brunelleschi, 104, 106, 107. — Ampliamento dell'Ammannati, 138. — Cortile, 140.
- Palazzo Rucellai: facciata, 102.
- Palazzo Strozzi: architettura, 99 sgg., 105, 114, 116, 130, 134. — Progetto del Cronaca per l'ultimo piano, 108, 109, 114, 125, 132. — Logge, 123. — Vicende della costruzione, 131. — Modello in legno per il palazzo, di Giuliano da Sangallo con aggiunta del Cronaca, 132.
- Palazzo Taddei: opera di Baccio d'Agnolo, 127.
- Palazzo degli Uffizi a Firenze: architettura del Vasari, 138.
- Palazzo Vecchio: salone dei Cinquecento, 113, 125, 132-133.
- Piazza della Signoria: la base della Giuditta di Donatello è forse opera del Cronaca, 127, 135. — Iscrizione del piedistallo, 135.
- Ponte alla Carraia: costruzione e vicende, 137.
- Ponte a Santa Trinita, sue vicende, 137-138. — Eseguito, secondo le fonti, dell'Ammannati, 138 e in nota. — Statue delle Stagioni, 139 in nota. — Forse si deve a progetti di Michelangiolo, 142 sgg.
- Ponte Vecchio: sua costruzione, 137. — Suoi caratteri, 139-140.
- Raccolta Salmi: San Girolamo di Ludovico Carracci, 270.
- San Gallo: chiesa perduta di Giuliano da Sangallo, 114, 117, 133. — Rilievi per la sua costruzione e disegni nel Gabinetto Stampe della R. Galleria Uffizi, 133.
- San Lorenzo: progetto per la facciata di Giuliano da Sangallo, 136. — Architettura delle cappelle late-

- rali, 104. — Libreria di Michelangiolo, 118-129. — Concorso per la facciata, 129, 135. — Sacrestia vecchia: tondo in stucco con l'ascensione di San Giovanni, di Donatello, 84 in nota.
- Firenze, San Miniato al Monte: Evangelisti del Baldovinetti nella cappella del cardinale di Portogallo, 80. — Pala del Pollaiuolo nella cappella del cardinale di Portogallo, 94, 95 in nota.
- San Niccolò Oltrarno: portale, 117.
- San Salvatore al Monte: architettura, 99, 109, 113 sgg., 126, 129, 130. — Consiglio per rimediare al pericolo di rovina della chiesa antica, 133.
- Santa Croce: introvabile è un disegno attribuito al Cronaca per la facciata, 135. — Affreschi di Giovanni da Milano, 168.
- Santa Maria del Fiore: finestre del secondo ordine delle absidi, 6 e in nota. — Altari attribuiti al Cronaca, 118, 133. — Ballatoio della Cupola eseguito in collaborazione, tra Baccio d'Agnolo, Giuliano e Antonio da Sangallo e i Cronaca, tenendo conto del modello di Antonio Manetti, 121, 133. — Pavimenti delle cappelle, del Cronaca, 133. — Sant'Iacopo Maggiore di Iacopo Sansovino, 148.
- Santa Maria Maddalena dei Pazzi, 114, 133.
- Santa Maria Novella: il Paradiso, di Nardo di Cione nella cappella Strozzi, 10 sgg. — Altari della Cappella Gondi di Giuliano da Sangallo, 119.
- Sant'Ambrogio: altari, 120.
- Santa Trinita. affreschi del Ghirlandaio, della Cappella Sassetti 139 in nota.
- Firenze, Santissima Annunziata: San Girolamo e l'Eterno di Andrea del Castagno, 76. — Natività, di Alesso Baldovinetti, 80. — Il primo chiostro viene erroneamente attribuito al Cronaca, 134.
- Santo Spirito: tavola di anonimo del Quattrocento con Santa Monica che dà la regola alle suore agostiniane, 76. — Eco dell'architettura brunelleschiana sul cortile di Palazzo Strozzi 100. — Vicende della fabbrica, 104. — Sacrestia ideata dal Sangallo ma eseguita dal Cronaca, 112, 117, 131, 132, 134. — Vestibolo della sacrestia, 112.
- (dintorni) vedi Fiesole.
- — vedi Poggio a Caiano.
- Foppa Vincenzo: sembra che un suo influsso possa scorgersi nelle opere del pittore «F. V.», 248.
- Francavilla Pietro: Primavera, sul ponte S. Trinita, 139 in nota.
- Francesco da Vicenza: gli sono stati attribuiti erroneamente i quadri del pittore F. V., 240 in nota.
- Francia Francesco: sue tracce nella prima opera di Ludovico Carracci, 268.
- Francisco de Hollanda: sua influenza in Portogallo, 205-206.
- Francoforte, Collezione Hartmann: Madonna della scuola di Guimerà, 188-189.
- Museo Städel: Due fronti di Cassone, attribuite dubitativamente a Fra Diamante, 63-64.
- «F. V.», pittore: sue pitture, 238 sgg.
- Gaggini Domenico: Cappella di San Giovanni nel Duomo di Genova, 8.

- Gaggini (I): ad essi furono erroneamente attribuite due terracotte del museo di Lisbona, opera invece del Torrigiano, 208-209 e in nota. — sono influenzati dal Laurana e dai lombardi, 209.
- Galliano, San Vincenzo: Affresco dugentesco nella cripta, 168.
- Gandolfi Gaetano: vicino al suo stile è uno schizzo per stemma attribuito a Ludovico Carracci, 272.
- Gandolfi (I): ricordati, 272.
- Genova, Duomo: Facciata della cappella di San Giovanni, 8.
- Proprietà privata: Ritratto della famiglia Tacconi di Ludovico Carracci, 270.
- Gentile da Fabriano: Madonna del Museo Civico di Pisa, 190. — Iscrizione sulla sua tomba in Santa Francesca Romana, 258 sgg. — Sua morte, 258. — Epitaffi su di lui tra i quali uno inedito, 260 sgg.
- Ghiberti Lorenzo: avrebbe introdotto il motivo delle cuspidi sovrastanti le finestre come si vede nel secondo ordine delle absidi del duomo di Firenze, 6-7. — Nicchia del San Giovanni Battista all'esterno di Orsanmichele in Firenze, 7. — Gli era attribuita erroneamente l'invenzione dell'arco mistilineo, 10.
- Ghirlandaio Domenico: affresco della Cappella Sassetti in Santa Trinita, 139 in nota.
- Giorgione: gli è attribuito erroneamente un San Giovanni Evangelista in casa Isolani a Bologna, 268.
- Giotto: sarebbe stato chiamato a Milano da Azzone Visconti, 168. — Suo influsso in Milano 168. — ricordato, 203.
- Giovanni da Asola: vicino al pittore « F. V. », 246. — Adorazione dei pastori nel duomo di Asola, 247.
- Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini: Politici di San Zaccaria a Venezia. 7-3.
- Giovanni da Milano: affreschi di Santa Croce a Firenze, 168. — Pietà della Galleria dell'Accademia a Firenze, 168. — Prende cittadinanza fiorentina nel 1366, 169.
- Giovanni di Benedetto da Como: reminiscenze della sua arte nel ciclo di affreschi con la vita del Battista, ad Albizzate, oratorio di San Venanzio, 170. — Uffiziolo di Bianca Visconti nella Biblioteca di Stato di Monaco, 170.
- Giovanni di Francesco: è influenzato da Piero della Francesca, 74, 89. — Rapporti con l'arte di Antonio del Pollaiuolo, 74 e in nota. — Sua arte, 74-75. — Teste da lui dipinte intorno alla Madonna michelozziana nel museo di Stato di Berlino, 75. — Crocifisso in Sant'Andrea a Brozzi, 75. — Suoi rapporti con Alesso Baldovinetti, 75 in nota.
- Giovanni di Francesco del Cervelliera: forse va identificato con Giovanni di Francesco, 74 in nota.
- Girolamo pittore: stima una pittura di Tommaso di Piero, 266.
- Giuliano da Sangallo: Cortile di palazzo Gondi a Firenze, 100. — Villa Medicea di Poggio a Caiano, 100. — Esterno di palazzo Gondi, 101. — Carattere della sua arte, 104, 105. — Suo libro di disegni nella Biblioteca Vaticana, 108, 131. — Sua parte nel vestibolo della sacrestia di Santo Spirito a Firenze, 112. — È sua la sacrestia di Santo Spirito a Firenze, 112, 132.

- È autore della Chiesa perduta di San Gallo a Firenze, 114. — Santa Maria Maddalena dei Pazzi, 114. — È in relazione probabile con la sua arte il duomo di Città di Castello, 114. — Influenza sul Cronaca 116-117, 123. — Cappella Gondi in Santa Maria Novella a Firenze, 119. — Altare in Santa Maria delle Carceri a Prato, 121. — Collabora al ballatoio della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, 121, 133-134. — Gli fu erroneamente attribuito il palazzetto Horne a Firenze, 123. — Rapporti con l'arte del Cronaca, 127 sgg. — Contribuisce alla formazione di Michelangiolo architetto, 130. — Progetto per palazzo Strozzi, ora nel palazzo stesso a Firenze, 132. — Erroneamente creduto autore del Palazzo Strozzi, 132. — Schizzi per la perduta chiesa di Sangallo a Firenze, 133. — Partecipa al consiglio per rimediare al pericolo di rovina della vecchia chiesa di San Salvatore al Monte, 133. — Fortificazioni di Poggio Imperiale, presso Poggibonsi, 134. — Disegno per il progetto della facciata di San Lorenzo a Firenze (Uffizi 280 A), 136.
- Giunta Pisano: ricordato come ascendente di Giotto, 203.
- Giusto d'Andrea: gli è stata attribuita una tavola del museo Fogg di Cambridge, opera invece di Fra Diamante, 23.
- Gozzoli Benozzo: è nelle sue opere qualche motivo paesaggistico di Fra Diamante, 40. — Suoi motivi nelle opere del Pollaiuolo, 83, 90.
- Goya Francisco: ammirava il San Girolamo del Torrigiano oggi nel museo di Siviglia, 212.
- Grado, Duomo: edicola del pulpito, 5, 13.
- Granada, Duomo: portale di accesso alla Capilla Real, 17.
- Greco (El): ricordato, 206.
- Guercino (Barbieri Giovan Francesco): nominato, 270. — Nelle opere giovanili appartiene alla corrente di pittura emiliana iniziata da Ludovico Carracci, 272.
- Guimerà: Madonna della Coll. Hartmann di Francoforte della sua scuola, 188.
- Iacopo della Quercia: ricordato, 209.
- Iacopo del Pollaiuolo: questo nome che compare negli spogli strozziani a proposito del consiglio per rimediare al pericolo di rovina della vecchia chiesa di San Salvatore al Monte è un errore per Simone del Pollaiuolo cioè il Cronaca, 133.
- Karlstein (Praga), Castello: frammento di pala d'altare di Tomaso da Modena, 12 in nota.
- Landini Taddeo, statua dell'Inverno, sul ponte S. Trinita, 139 in nota.
- Laurana Luciano: ha influenzato i Gagini, 209.
- Lentate, Oratorio di Santo Stefano: affreschi trecenteschi con la Crocifissione e con storie di S. Stefano, 170. — Ritratti della famiglia Porro, 170.
- Leonardo da Vinci: partecipa al consiglio per rimediare al pericolo di rovina della vecchia chiesa di San Salvatore a Monte, 133. — Accostamento alle sue opere mostra il San Girolamo della chiesa di Bibiém a Lisbona, 210, 214. — San Girolamo dei Musei Vaticani, 214.

- Licata, Orfanotrofio: Madonna in trono tra angeli musicanti e quattro Santi, di scuola siracusana del sec. XV, 186 sgg.
- Lippi Filippino: è a Spoleto col padre, 44, 45.
- Lippi Filippo, sua vita e sue opere, 19 sgg. — Influenzato da Piero della Francesca, 80 e in nota. — Qualche motivo delle sue opere passa in quelle del Pollaiuolo, 83.
- Lipsia, Biblioteca civica: Avorio con l'arcangelo Michele della scuola di Ada, 229-230.
- Lisbona, chiesa « da Luz »: figura decorativa di un paliotto d'altare attribuita erroneamente a Giovanni Maria Mosca, 209.
- Chiesa di Belém: San Girolamo in terracotta attribuito per la prima volta al Torrigiano, 206 sgg. — bassorilievi erroneamente attribuiti a Giovanni Maria Mosca, 209.
- Monastero di Belém: portale di Nicola Chanterene, 208.
- Museo di Arte Antica: Madonna col Bambino e San Leonardo in terracotta sono del Torrigiano, 206 sgg. — Tabernacolo e medaglioni dell'officina dei della Robbia, 208 e in nota.
- Lodi, San Francesco: pitture trecentesche, 154. — Monumento di Antonio Fissigara, 168.
- Lodi Vecchio, San Bassiano: affreschi, 166.
- Londra, Abbazia di Westminster: tomba incompiuta di Enrico VIII d'Inghilterra del Torrigiano, 212. — Tomba di Enrico VII e di sua moglie Elisabetta d'York, del Torrigiano, 214. — Per essa eseguì disegni Guido Mazzoni, 212-213. — Tomba di Margherita di Richmond del Torrigiano, 214.
- Londra, Collezione Brownlow: Madonna lippesca ora nella Gall. Naz. di Londrab, 36 in nota.
- Collezione Ellis T. T.: pannelli appartenenti al dossale della Trinità del Pesellino, 31.
- Collezione Langton Douglas: pannelli appartenenti al dossale della Trinità, del Pesellino, vicini alla maniera di Fra Diamante, 31.
- Collezione Leslie: vi erano diciotto pannelli del dossale della Trinità del Pesellino, 31.
- Galleria Bridgewater: Visione di S. Caterina, non è di Ludovico Carracci, 212.
- Galleria Nazionale: Trinità del Pesellino, 22, 61, 71 in nota. — Due pannelli di predella della Trinità del Pesellino (prestati dalla collezione Warburg) sono opera di collaborazione tra Filippo Lippi e Fra Diamante, 30. — Madonna lippesca (n. 3424) già nella Coll. Brownlow, opera forse di collaborazione del Lippi con Fra Diamante, 36 in nota. — Visione di San Bernardo è interamente opera del Lippi, 56 sgg. — Martirio di San Sebastiano di Antonio Pollaiuolo, 94. — Natività del Romanino, 246. — Susanna e i vecchi, di Ludovico Carracci, 271.
- Museo Britannico: Disegno del Pollaiuolo con Ercole e l'Idra, 85. — Trionfi del Petrarca di incisori fiorentini del Quattrocento, 92 in nota. — Dittico di San Michele, 228-229, 230.
- Museo Public Record office: tom-

- ba del dottor Young del Torrigiano, 214.
- Londra, Museo Victoria e Alberto: busto in bronzo di Enrico VII, di Pietro Torrigiani, 215.
- Lucca, Pinacoteca: Madonna col Bambino di un tardo imitatore del Lippi, 58.
- Luca, Duomo: dittico di Areobindo, 218, 236.
- Machiavelli Zanobi: gli era attribuita la Madonna e quattro santi del Museo del Louvre (n. 1661) opera invece del Pesellino, 68 e in nota.
- « Maestro della Natività del Louvre »: caratteri della sua arte, e sue opere 64 sgg. — Gli è ascritta la Madonna tra santi della Pinacoteca di Budapest (n. 60) pag. 67 sgg. — Forse è sua una Madonna già nella Coll. Nemes di Monaco, 70 in nota.
- Maestro della Natività di Castello: è suo affine il Maestro della Natività del Louvre, 60.
- Maestro della Pentecoste Cardona: S. Anna in collezione privata a Budapest, 178.
- Maestro di Albatàrrech: è influenzato dal Borrassà, 180. — Ricordato, 184.
- Maffeis (de) Domenico: sotto la sua direzione Bernardino da Bissone eseguì la « tribuna magna » della Basilica di Aquileia, 230.
- Magnasco Alessandro suo disegno inedito nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, 256-257.
- Manetti Antonio: forse è il suo modello per il ballatoio della cupola di Santa Maria del Fiore di Firenze, ancora esistente nel Museo dell'Opera, 133-134.
- Mantegna Andrea: influenzato da Donatello, 81 in nota, 84 in nota. — Affreschi della cappella Ovetari agli Eremitani di Padova, 81 in nota. — È stato detto maestro di Francesco Veruzio, 233, e 239 — Ha influenzato Francesco Veria, 239. — Madonna della Vittoria del Museo del Louvre a Parigi, 239.
- Mantova, San Maurizio: Martirio di S. Margherita, di Ludovico Carracci, 271.
- Masaccio: Tributo del Carmine di Firenze, 50.
- Mazzoni Guido. il suo realismo dovette influenzare il Torrigiano, 212. — Fece disegni per la Tomba di Enrico VII d'Inghilterra, poi eseguita dal Torrigiano, 212-213 e in nota.
- Melozzo da Forlì: guardò le opere di Piero della Francesca, 81 in nota. — Sisto IV e la sua corte nella Pinacoteca Vaticana, 81 in nota.
- Messina, Museo Nazionale: polittico di San Gregorio di Antonello, 191 sgg. — S. Chiara, di scuola messinese del sec. XV, 192.
- Michelozzi Michelozzo: portale di Sant'Agostino a Montepulciano, 8. — Madonna del Museo di Stato di Berlino, 75. — Cortile del palazzo Mediceo a Firenze, 100. — Carattere della sua arte, 104. — Sua vita nell'opera del Vasari, 122. — Villa Medicea di Cafaggiolo, 124. — Palazzo Mediceo, muro di cinta, 124. — Perduto palazzo Corsi a Firenze, 134. — e Donatello: vedi Donatello e Michelozzo.
- Milano, Arcivescovado: Affreschi trecenteschi, 168.

- Milano, Biblioteca Ambrosiana: Messale miniato per Roberto Visconti, 154. — Sei disegni inediti del Tinoretto, del Cambiaso, del Piazzetta e del Magnasco, 249 sgg. — Studio di L. Cambiaso, 255 in nota.
- Biblioteca Visconti di Modrone: uffiziolo di Gian Galeazzo, 170.
- Castello Sforzesco: tavola Trivulzio di Fra Filippo Lippi, 50. — dittico del console Magno, 220, 228, 230.
- Chiesa Rossa: affreschi, 154.
- Collezione Tribulzio: dittico di Giustiniano, 225. — dittico di Filosseno 236.
- Duomo: la sua fondazione affrettò la penetrazione dell'arte gotica straniera in Lombardia, 172.
- Galleria di Brera: affresco di Simone da Corbetta, già in S. Maria dei Servi a Milano, 171-172. — Adorazione dei Magi, di Ludovico Carracci, 271.
- San Lorenzo: affreschi paleocristiani recentemente scoperti 154.
- Santa Maria dei Servi: vi era un affresco di Simone da Corbetta, ora nella Galleria di Brera di Milano, 171-172.
- Santa Maria della Scala: fondazione, 172.
- Torre di San Gottardo: affresco trecentesco, 168.
- (dintorni): vedi Viboldone.
- Mocchirolo (Brianza), Parrocchiale: affreschi trecenteschi, 170, 173.
- Modena, Galleria estense: studio di donna nuda del Piazzetta, 256 in nota.
- Monaco, Biblioteca di Stato: uffiziolo di Bianca Visconti, di Giovanni di Benedetto da Como, 170.
- Coll. Nemes: vi era una Madonna variamente attribuita, forse del Maestro della Natività del Louvre, 70 in nota.
- Montañes Martinez: precorriti della sua arte nelle opere del Torrigiano in Spagna e Portogallo, 212.
- Montepulciano. Sant'Agostino: portale, 8.
- Montorsoli Giovanni Angelo: gli è attribuita l'esecuzione della tomba Sannazzaro in Santa Maria del Parto a Napoli, 145. — È sua una statua in nicchia a lato della tomba Sannazzaro nella stessa Chiesa, 145 sgg. — Altare della Chiesa dei Servi di Bologna, 148.
- Morales (Luis de): è artista ancora fiammingheggiante, 206.
- Moretto (Alessandro Bonvicino): è vicino al pittore F. V., 246, 248.
- Mosca Giovanni Maria: gli sono attribuiti erroneamente bassorilievi esistenti a Belém e la figura decorativa di un paliotto d'altare della chiesa « da Luz » a Lisbona, 209, e in nota.
- Napoli, San Domenico Maggiore: porta laterale, 8.
- Santa Maria del Parto: tomba Sannazzaro, è del Montorsoli con la collaborazione dell'Ammannati, 145 sgg. — Altre statue in nicchie, laterali attribuite al Montorsoli e all'Ammannati, 145 sgg.
- Sant'Angelo a Nilo: sepolcro del card. Brancacci di Donatello e Michelozzo 7-8.
- Narbona, Duomo: paramento, 170.
- Nardo di Cione: affresco del Paradiso nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella in Firenze, 10 sgg.
- New York, Collezione Lehman: pan-

- nelli appartenenti al dossale della Trinità del Pisellino, 31.
- Nuova York, Museo Metropolitano: Pala Alessandri di Fra Filippo Lippi, 57. — Busto del Vescovo Fischer di Pietro Torrigiani, 215.
- — (dipartimento arti figurative, coll. Morgan): dittico di Giustiniano, 236.
- Raccolta Gary: Madonna di Benedetto da Maiano, 214.
- Nicolò Voltri: ricorda sue opere la lunetta con l'Annunciazione del Museo Nazionale di Palermo, 190. coll. Morgan): dittico di Giustiniano, 236.
- Nizza, Collezione privata: Madonna di Filippo Lippi, 34.
- Oviedo, Duomo: dittico di Apione, 236.
- Orvieto, Duomo: lavori del Signorelli nella cappella di San Brizio, 194 segg.
- Padova, Casa al Ponte delle Torricelle: finestrone, 3.
- Chiesa degli Eremitani: affreschi del Mantegna nella cappella Ovetari, 81 in nota. — Tomba Benavides dell'Ammannati, 148.
- Sant'Antonio: rilievi di Donatello, 84 in nota. — Decorazione della Cappella del Santo, 231.
- San Prosdocimo: resti del tempio, 237.
- Palermo, Pinacoteca del Museo Nazionale: lunetta con l'Annunciazione di scuola quattrocentesca della Sicilia occidentale, 190.
- Palladio Andrea: impropriamente gli è accostato il chiostro del convento di Cristo a Tomar, 205, in nota.
- Parenzo, Duomo: decorazione della abside, a marmi policromi, 236 in nota.
- Parigi, Biblioteca Nazionale: miniature lombarde già nella corte dei Visconti, 171. — Uffiziolo lombardo, 170.
- Cabinet des médailles: dittico di Filosseno, 236. — Dittico di Sividio, 236. — Dittico di Giustiniano, 236.
- Facoltà di Medicina: Ritratto di Gaspare Tagliacozzi, attribuito a Ludovico Carracci è dubbio se appartenga a lui, 270.
- Galleria Sambon, Studio per la « Allegoria della Gloria » di Luca Cambiaso, 254 e in nota. — Studio per « San Girolamo », 255 e in nota.
- Museo delle arti decorative: pala di San Giovanni Battista, di un seguace del Borrassà, 184 segg.
- Museo del Louvre: Natività proveniente da Santa Margherita a Prato, opera variamente attribuita è di un anonimo maestro che risente influssi della corrente Baldovinetti, Pesellino, Verocchio, 21-22, 38 segg. — (n. 1661): Madonna e quattro Santi, variamente attribuita è opera forse del Pesellino, 67 segg. — Disegno del Signorelli con due giovani nudi, 200. — Busto di Filippo Strozzi di Benedetto da Maiano, 215. — Avorio Barberini, 226 segg. — Madonna della Vittoria di Andrea Mantegna, 239. — Madonna di San Giacinto di Ludovico Carracci, 270.
- Museo di Cluny: Avorio di arte Carolingia forse raffigurante Arianna, 222 segg.
- Parma, Battistero: Affreschi dugenteschi, 16.
- Galleria: Funerali della Vergine di Ludovico Carracci, 271. — Gli

- Apostoli alla tomba della Vergine, 271.
- Pasinelli Lorenzo: appartiene alla corrente di pittura emiliana iniziata con Ludovico Carracci.
- Perugino (Andrea Vannucci): ha influito su Francesco Verla, 239.
- Pescia, San Francesco: altare della cappella Cardini, 118.
- Pesellino Francesco: tracce del suo influsso nella Natività del Louvre (n. 1343), 59, 60, 61, 64, 67. — Influsso su Fra Diamante, 63. — Sua influenza sui maestri minori della seconda metà del Quattrocento, 67. — È confermata l'attribuzione a lui della Madonna e quattro Santi del Louvre (n. 1661), 68. — Trinità della Galleria Nazionale di Londra, 20, 22, 31, 61, 67, 71, in nota.
- Piacenza, Duomo: dipinti di Ludovico Carracci 271.
- Piazzetta Giovan Battista: suo disegno inedito nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, 255-256. — Studi di nudo dell'Accademia Carrara di Bergamo, 256 in nota. — Studio di donna della galleria Estense di Modena, 256, in nota.
- Pier Matteo d'Amelia: è ricordato come « garzone » di Fra Filippo a Spoleto, 45.
- Piero della Francesca: suo influsso su Giovanni di Francesco, 74, 80. Suo influsso probabile su Antonio Pollaiuolo, 79, 80 sgg. — Resurrezione della Pinacoteca di Saussepulcro, 79 in nota. — Sua influenza sul Baldovinetti, 80. — Sua influenza sul Lippi, 80 e in nota. — Ha influenzato Melozzo da Forlì, 81 in nota.
- Piero di Lorenzo: gli è stata attribuita la Natività del Museo del Louvre (1343) opera invece di un maestro anonimo, 60. — Gli è stata attribuita la predella della Galleria di Prato (n. 12) opera di Fra Diamante, 62. — Gli è stata attribuita la Madonna e quattro Santi del Louvre (n. 1661) opera invece del Pesellino 67-68. — Gli è stata attribuita la Madonna e Santi della Coll. Goudstikker di Amsterdam, 70. — È stata avvicinata a sue opere una Madonna già nella Coll. Nemes di Monaco, opera forse del Maestro della Natività del Louvre, 70 in nota. — Non ha collaborato alla Trinità del Pesellino 71 in nota.
- Pietrogrado, Coll. Oldenpurg: vi era un pannello con S. Agostino nel deserto, opera di collaborazione tra Filippo Lippi e fra Diamante, 30.
- Pisa, Museo Civico: due tavole attribuite alla scuola di Fra Diamante sono ispirate a un generico lippismo, 64. — Madonna di Gentile da Fabriano, 190.
- Ponte Solferino: è ispirato a quello di S. Trinità di Firenze, 139.
- Poggibonsi, Poggio Imperiale: fortificazioni del Sangallo, 134.
- Pola, Museo civico: capsella in avorio, 220.
- Policleto: ricordato in un epitaffio per Gentile da Fabriano, 260.
- Poggio a Caiano, Villa medicea: architettura di Giuliano da Sangallo, 100, 105, 112.
- Pollaiuolo Antonio: sua vita e sue opere, 72 sgg. — Concorde con i disegni del Signorelli, 200.
- Pollaiuolo Piero: si è creduto il suo disegno per un ricamo del Museo dell'Opera del duomo di Firenze, 90 e in nota. — Annunciazione del

- Museo di Stato di Berlino, 09 in nota, 94.
- Praga, dintorni: vedi Karlstein.
- Prato, Carmine, cappella dei Dragoni: tavola di Fra Diamante ora nel museo Fogg a Cambridge, 23.
- Duomo: Affreschi di Fra Filippo Lippi in collaborazione con Fra Diamante, 24, 25, 26, 28, 39, 40, sgg., 45, 47, 48, 50, 52, 66, 76, 80 e in nota, 81 in nota. — Esequie di San Girolamo opera di collaborazione tra Filippo Lippi e Fra Diamante, 26 sgg., 37. — Pergamo di Donatello e Michelozzo, 264 e in nota, 266. — Tavola con S. Michele che reca la Cintola alla Vergine, nella cappella della Cintola di Prato, allogata a Tommaso di Piero, 234-265. — Altare ora scomposto della Cappella della Cintola, dorato da Tommaso di Piero, 266.
- — Sacrestia: Annunciazione di un imitatore di Fra Diamante, 71.
- Galleria Comunale: Madonna che dà la Cintola a San Tomaso interamente di Fra Diamante, 32, 36 in nota, 37, 50, 52, 56. — Madonna due Santi e committenti, opera di collaborazione di Fra Filippo Lippi e Fra Diamante, 33 sgg., 36 in nota. — Natività proveniente da San Domenico di Prato è opera di collaborazione tra Filippo Lippi e Fra Diamante, 36 sgg. — Predella attribuita a Fra Diamante, 62 sgg. 70. — Ritratto del cardinale Niccolò da Prato proveniente dal palazzo degli Otto, opera di Tommaso di Piero, 267.
- Ospedale del Ceppo: tavola con la Madonna due Santi e committenti, di Filippo Lippi e Fra Diamante oggi nella Galleria Comunale di Prato, 33-34.
- Prato, Palazzo Comunale: nella sala dell'udienza fu dipinta l'arme dei Medici da Tommaso di Piero, 264. — Alla fine del sec. XVI era nel Salone un quadro con San Michele, 266.
- Palazzo degli Otto: per esso fu dipinta da Tommaso di Piero la effigie del cardinale Niccolò da Prato, ora nella Galleria Comunale, 246-267.
- Raccolta Filippo Berti: vi era una tavola di Fra Diamante proveniente dal Carmine di Prato ora nel Museo Fogg, di Cambridge, 23 sgg.
- San Domenico: Natività di Fra Filippo Lippi e Fra Diamante, ora nella Gall. Comunale di Prato (n. 20), 36 sgg. — Una tavola per la cappella di Baccio di Lionardo è allogata a Tommaso di Piero, 266.
- San Francesco: un organo è dipinto da Tommaso di Piero, 264. — Vari dipinti di Tommaso di Piero, 267.
- Santa Margherita: Natività variamente attribuita, ora nel Museo del Louvre (n. 1343), 21-22.
- Santa Maria della Carceri: Altare del Sangallo, 121, 133.
- Santa Trinita: per Girolamo Talducci, Tommaso di Piero dipinse in una cappella della chiesa, 266. — Rilievo con la Pietà di Benedetto da Maiano, colorato da Tommaso di Piero, 266.
- Santo Spirito. Circoncisione, opera del Lippi in collaborazione con Fra Diamante, 38 sgg. paf. 63.
- Preti Mattia: anticipazioni della sua arte in opere di Ludovico Carracci, 271.

- Raffaello Sanzio: palazzo Pandolfini a Firenze, 109, 118, 124. — Relazione delle sue architetture con quelle del Cronaca, 128-129, 130. — Villa Madama a Roma, 129. — Palazzo Branconio dall'Aquila in Roma, 129, 130. — Iscrizione appartenente alla casa di Raffaello, 136. — Palazzo Vidoni-Caffarelli a Roma, 129, 135. — Sua venuta a Firenze per il concorso della facciata del San Lorenzo, 135. — Raffaello Sanzio: Sua vita e sue opere, 135-136.
- Randazzo, San Bartolommeo: trittico di scuola messinese del sec. XV, 190 sgg.
- Ravenna, Battistero degli ortodossi: rivestimento marmoreo, 236 in nota.
- Cappella Arcivescovile: decorazioni degli archi delle lunette nell'atrio, 221.
- Duomo: urna di San Barbaziano, 234-235.
- Museo Nazionale: avorio con Apollo e Dafne, 229.
- Porta Aurea (ora distrutta): decorazione a clipei, 223.
- Sant'Apollinare in Classe: corona sulle figure dei Santi, 220. — Sarcofago dell'arcivescovo Teodoro, 234-235.
- Sant'Apollinare nuovo, corone nelle nicchie dei Santi della zona superiore della decorazione, 220.
- San Vitale: decorazione dei sotarchi del presbiterio, 220. — Decorazione della cappella arcivescovile, 220.
- Richmond, Raccolta Cook: Adorazione dei Magi di Fra Filippo Lippi, 57.
- Riva, Chiesa parrocchiale: Adorazione del Bambino, firmata « F. V. » nella canonica, 240 sgg. — Dipinto con la Deposizione firmato « F. V. » nella cappella di Santa Croce, 240 sgg.
- Robusti Marietta: potrebbe esserle attribuito un disegno della Biblioteca Ambrosiana, 252.
- Roma, Biblioteca Vaticana: libro di Giuliano da Sangallo, 108, 131. — Messale ambrosiano (cod. pal. lat. 506), 154.
- Cappella Sistina: affreschi quattrocenteschi, 62, 66 e in nota.
- Casa di Raffaello (ora trasformata) in piazza Scossacavalli: architettura di Bramante, 136.
- Chiesetta scomparsa di « Spolia Christi »: cornice classica dalla quale, secondo una falsa notizia del Vasari, il Cronaca avrebbe tratto il modello per il cornicione di Palazzo Strozzi, 107-108.
- Galleria Doria Pamphily: Madonna e Santi, attribuita a Ludovico Caracci, 272. — Salomè di Tiziano, 269.
- Museo dei Conservatori: Costantino, 222.
- Ospedale di Santo Spirito: architettura 104.
- Palazzo Branconio dell'Aquila (ora distrutto): architettura di Raffaello, 129, 136.
- Palazzo Farnese: architettura, 110, 113, 129.
- Palazzo Venezia: cortile, 104.
- Palazzo Vidoni Caffarelli: architettura di Raffaello, 129, 135.
- Pinacoteca Vaticana: Incoronazione della Madonna, di Fra Filippo Lippi, 57. — La Corte di Sisto IV affresco distaccato di Melozzo, 81 in nota.
- San Clemente: pluteo 236 in nota.

- Roma San Marco: loggia, 104
 — San Pietro, architettura nella parte spettante a Michelangiolo, 130.
 — San Pietro vecchio: Loggia benedictionis, 104.
 — Santa Francesca Romana: vi ebbe sepoltura Gentile da Fabriano, 258, 262.
 — Sant'Agostino: facciata, 117.
 — Sepolcro dei Pancrazi: decorazione di un sottarco, 220.
 — Villa Madama: architettura di Raffaello, 129.
 Romanino (Girolamo Romani): è vicino al pittore «F. V.», 246. — Natività della Galleria Nazionale di Londra, 246.
 Rossellino Antonio: discendenza dai suoi putti mostra il Bambino della Madonna del Museo di Arte antica di Lisbona, 210.
 Rossellino Bernardo: Palazzo Piccolomini a Siena, 107.
 Rovereto, Convento di Santa Maria del Carmine: affresco deteriorato sopra una porta creduto del pittore «F. V.», 240.
 — San Tommaso Cantuariense: vi era un dipinto forse perduto del pittore «F. V.», 238.
 Salamanca, Casa de las Conchas: portale tardo-gotico, 17-18.
 — Escuelas menores: arcature del cortile, 18.
 Salonicco, Eski Guima: decorazione, 221.
 Sansepolcro, Pinacoteca: Resurrezione di Piero della Francesca, 79 in nota.
 Sansovino Andrea: gli era attribuito il vestibolo della sacrestia di Santo Spirito, 112 — Non è probabile la sua pperosità in Portogallo, 204 e in nota, 205.
 Sansovino Iacopo: Sant'Iacopo maggiore nel Duomo di Firenze, 148.
 Santacroce Girolamo: gli è stata attribuita erroneamente la tomba Sannazzaro in Santa Maria del Parto a Napoli, 145.
 Savoldo Girolamo: vicino al pittore F. V., 246-247. — Natività della chiesa di San Giobbe a Venezia, 247. — Deposizione del Museo di Stato di Berlino, 248.
 Scarsellino (Ippolito Scarsella): suoi echi in opere giovanili di Ludovico Carracci, 268.
 Schedoni Bartolomeo: appartiene alla corrente di pitture emiliana iniziata da Ludovico Carracci, 272.
 «Scolare di Prato», allievo di Filippo Lippi: sotto questo nome sono stati raccolti vari dipinti attribuiti a Fra Diamante, 21, — Gli è stata attribuita la Madonna due Santi e committenti della Galleria Comunale di Prato, opera di Fra Filippo e Fra Diamante, 34. — È stata veduta sua collaborazione nella Madonna della Misericordia del Museo di Stato di Berlino, opera di Fra Filippo e Fra Diamante, 54.
 Serlio Sebastiano. sua influenza fuori d'Italia, 205.
 Serra Jaime: Trittico a Boston, Feuciay Court, 178. — Opere della sua cerchia, 178 sgg. — Ricordato, 180.
 Serra Pedro: Cristo e Pilato della sua scuola nel Museo di Vich, 178. — Opere della sua cerchia, 178 sgg.
 Siena, duomo: Statua di San Francesco, nell'altare Piccolomini, 214. — Palazzo Piccolomini, 107.
 Signorelli Luca: concorre alla forma-

- zione dell'arte michelangiolesca, 130. — Suoi disegni ad affresco scoperti nel riquadro della Risurrezione della carne nella Cappella di San Brizio a Orvieto, 194 sgg. — Disegno nel Museo del Louvre con due giovani nudi, 200. — Disegno nel Gabinetto Stampe di Dresda con quattro nudi sul recto e un nudo sul verso, 200-201.
- Simone da Corbetta: affresco un tempo firmato della Galleria di Brera di Milano, 171-172. — Devono essergli attribuiti gli affreschi trecenteschi dell'oratorio di San Venanzio a Albizzate, 171-172.
- Siracusa, Carmine: Madonna di Montesanto di scuola siracusana del Quattrocento 188.
- Monastero di Santa Maria: polittico ora nel museo Bellomo di Siracusa, 174 sgg.
- Museo di Palazzo Bellomo: gruppo di dipinti siciliani del Quattrocento, 174 sgg.
- S. Giovanni Battista: Madonna di scuola siracusana del Quattrocento, 188.
- Siviglia, Monastero dei Gerolimiti: Crocifisso, perduto, e una Madonna e San Girolamo oggi nel Museo di Siviglia, di Pietro Torrigiani, 212.
- Museo: Madonna e San Girolamo di Pietro Torrigiani, 212.
- Solaro oratorio: affreschi trecenteschi, 169, 170, 173.
- Spoletto, Duomo: Affreschi di Fra Filippo Lippi in collaborazione con Fra Diamante, 22, 25, 36, 38, 44 sgg., 53, 54, 56, 58, 61, 64, 66.
- Stefano da Zevio: le sue opere sono considerate fonte stilistica di un gruppo di tavole siciliane del Museo di Palazzo Bollomo a Siracusa, 174.
- Taddeo di Bartolo: nominato, 190.
- Tarragona, Museo: Sarcofago cristiano, 234.
- Terzi Filippo: sua attività in Portogallo, 205 e in nota.
- Tintoretto (Iacopo Robusti): gli è attribuito un disegno inedito della Biblioteca Ambrosiana di Milano, opera più esattamente di scuola, 249 sgg.
- Tiziano Vecellio: ebbe forse presente nel dipingere il ritratto di Isabella di Portogallo il busto in terracotta eseguito dal Torrigiano, 210, 215-216. — Salomè della Galleria Doria, 269.
- Toledo, San Juan de lo Reyes: porta del chiostro, 16-17. — Aperture del piano superiore, 18.
- Tomar, convento di Cristo: chiosiro grande, 205 e in nota.
- Tomaso da Modena: frammento di pala d'altare nel castello di Karlstein (Praga), 12 in nota.
- Tomaso di Piero: sua attività a Prato con nuovi documenti, 264 sgg.
- Torino, Coll. Gualino: vi era una Madonna fra angeli genericamente attribuita a scuola siciliana, appartenente alla cerchia siracusana, 189.
- Torrighiani Pietro: sue attività in Portogallo, 203 sgg. — Suo soggiorno in Inghilterra e in Spagna, 210. — Chiede aiuti per i lavori della Tomba di Enrico VIII, 212. — Busto del vescovo Fischer al Metropolitan Museum di New York, 215. — Busto di Enrico VII al Museo Victoria e Alberto di Londra, 215.
- Trapani, Museo Pepoli: Madonna col

- Bambino, già attribuita a scuola toscana è opera di scuola della sicilia occidentale del primo quattrocento, 189-190.
- Treviri, Biblioteca: Evangelario di Ada, 229-230.
- Uccello Paolo: suo influsso sul Baldovinetti, 75, 80. — È ricordata la sua prospettiva, 81 in nota. — Gli era attribuito erroneamente il quadro della Galleria Comunale di Prato con l'immagine del cardinale Niccolò da Prato, 267.
- Varotari Francesco: gli sono stati attribuiti, erroneamente, due quadri nella chiesa di Disciplina a Riva, 240 in nota.
- Vasari Giorgio: consiglia intorno alla ricostruzione del Ponte a Santa Trinita di Firenze, 138. — Palazzo degli uffizi a Firenze, 138. — Influenza sull'Ammannati, 140. — A Roma nel 1560, 142. — Sua lettera a Cosimo I, 142 e in nota. — Discute con Michelangiolo sulla erezione del ponte di S. Trinita, 142. — Rialza il salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio 132.
- Vecellio Francesco: gli sono stati attribuiti erroneamente i quadri del pittore « F. V. », 240 e in nota.
- Vedrana, Casa Certani: copia forse di Ludovico Carracci della Salomè di Tiziano della Galleria Doria, 269.
- Venezia, Palazzo Foscari sul Canal Grande: merlature del cortile, 6 in nota.
- Palazzo Ducale: Porta della Carta, 2, 3, 4, 6 in nota.
- Raccolta Alverà: studio di nudo del Piazzetta 256 in nota.
- San Giobbe: Natività del Savoldo, 247.
- Venezia, San Marco: ruspide dell'altare dei Masroli, 3. — Timpano della porta settentrionale 5, 13. — Arlo sulla porta del Tesoro, 5.
- Santa Maria dei Frari: Stalli corali, 3.
- Santa Maria dei Miracoli: decorazione a lastre di marmo, 230-231.
- SS. Giovanni e Paolo: sepolcro della moglie e della figlia del doge Venier, 4.
- San Zaccaria: polittici di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alema-gna, 2-3.
- Scuola della Misericordia: Portale, 5.
- Verla Francesco: personalità diversa da Francesco Veruzio col quale è stato erroneamente identificato. 238 in nota, 239 e in nota. — Non sono suoi i quadri del pittore « F. V. », 239 e in nota.
- Verrocchio Andrea: sua influenza sul « Maestro della Natività del Louvre », 64, 67, 68. — Gli è stata attribuita una Madonna già nella Coll. Nemes di Monaco opera forse del Maestro della Natività del Louvre, 70. — Caratteri della sua arte, 98. — Accostamento alle sue opere mostra il San Girolamo della Chiesa di Bibiém a Lisbona, 210.
- Veruzio Francesco: Gli è attribuita una tavola firmata « F. V. » a Rovereto, 238. — È nominato fra i seguaci di Andrea Mantegna, 238 in nota. — È identificato erroneamente con Francesco Verla, 239 e in nota. — È da scartare la attribuzione a lui delle opere firmate « F. V. », 240.
- Viboldone, Parrocchiale: Affreschi del 1349 nel tiburio, 168. — Affreschi

- trecenteschi con la vita di Cristo, 170.
- Vich, Museo Diocesano: Cristo e Pilato della scuola di Pedro Serra, 178. — Retablo di Luis Borrassà, 181 sgg.
- Vicenza, Santa Maria Materdomini: affreschi paleocristiani, 217 sgg. — Datazione dell'edificio, 222.
- Vienna Kunsthistorisches Museum: incisioni di scuola fiorentina raffiguranti scene della Passione, 92 e in nota.
- Vignola (Iacopo Barozzi): influenza sull'Ammannati, 140. — Sua influenza fuori d'Italia, 205.
- Ville di Monte (Tenno), Sant'Antonio: Madonna e Santi firmata «F. V.», 240 sgg.
- Vitoni Ventura: la sua formazione si compie sulle opere del Cronaca, 128.
- Vivarini Antonio e Giovanni d'Ale magna: Polittici di San Zaccaria a Venezia, 2-3.
- Volziano Francesco: a un pittore di questo nome viene attribuito erroneamente il quadro di Villa di Monte, nella chiesa di S. Antonio, firmato «F. V.», 240 in nota.
- Washington, Galleria Nazionale, dono Kress: pannelli appartenenti al dossale della Trinità del Pesellino, 31.
- Windsor, Royal Library: Schizzo per uno stemma, attribuito a Ludovico Carracci è copia settecentesca, 272.

L'indice è stato redatto dal dott. Attilio Sabatini.

RIVISTA D'ARTE

Georg Weise – Gli archi mistilinei di provenienza islamica nell'architettura gotica italiana e spagnola.

Al motivo architettonico e decorativo, di cui mi propongo parlare in questo saggio, è stato già talvolta accennato come ad un fenomeno speciale, proprio dell'architettura tardo-gotica italiana del Quattrocento, ma senza indagarne le origini e senza riguardo a rapporti con fatti storici di più vasta portata. Non solo col nome di «archi mistilinei», ma anche con quello di «archi inflessi» o «archi a controcurve», sono stati definiti¹ i particolari modelli di archi spezzati e composti, che nell'architettura, come nella decorazione italiana del Trecento e della prima metà del Quattrocento, si incontrano di frequente e che si possono considerare come varietà locale delle diverse derivazioni dell'arco ad ogiva, tipiche dell'ultima fase dello stile gotico in

¹ Cfr. per esempio: PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, pp. 1, 38, 55 e 75; REYMOND, *L'arc mixtiligne florentin*, in *Rivista d'Arte* II (1904) pp. 1 ss.; CRISPOLTI, *Santa Maria del Fiore alla luce dei documenti*, Firenze 1937, pp. 281 e 289 s.

tutto l'Occidente. A Venezia, forse, queste forme danno di più nell'occhio. Già il Palazzo Ducale, colla Porta della Carta (fig. 1), incominciata nel 1439 da Bartolommeo Bon¹, ne offre, nella cuspide, un caratteristico esempio. Anche nelle merlature, che coronano tutt'intorno la mole architettonica del palazzo, si incon-



Fig. 1. — Particolare della Porta della Carta del Palazzo Ducale a Venezia.

trano, come linea di contorno, degli archi di strana forma spezzata ed inflessa. Analoghi motivi di archi ricurvi, di un certo sapore esotico, decorano la parte superiore (cfr. fig. 2) dei polittici, eseguiti nel 1443 e nel 1444 dalla bottega di Giovanni d'Alema-

¹ Cfr. PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer der Renaissance*, Vienna 1921, pp. 4 ss.

gna e di Antonio Vivarini e conservati in S. Zaccaria. Anche la cuspide dell'altare della Cappella dei Mascoli (1430)¹ nella chiesa di S. Marco può essere ricordata. Con lievi varianti si ripete in tutti questi altari il modello dell'arco spezzato, di cui la forma più schietta e semplice ci è offerta nel Palazzo Ducale. Parimenti una più ricca trasformazione, con doppia spezzatura delle parti laterali (cfr. fig. 3), si trova adoperata nel coronamento degli stalli corali (1468)² della Chiesa dei Frari. Combinato con decorazioni

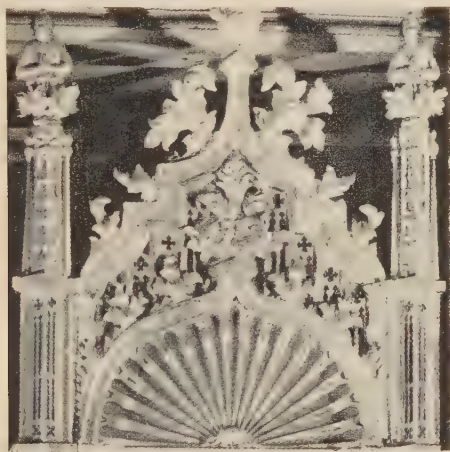


Fig. 2. — Particolare della cuspide del polittico di S. Sabina in S. Zaccaria a Venezia.

di fogliami a carattere già pienamente rinascimentale, il motivo dell'arco mistilineo si riscontra a Padova, nel finestrone della Casa al Ponte delle Torricelle (primi del Cinquecento)³.

Tutti gli esempi additati finora rientrano nel periodo che va dalla metà circa del Quattrocento fino ai primi del secolo sedice-

¹ Cfr. FIOCCO, *L'Arte di Andrea Mantegna*, Bologna 1927, p. 21.

² Cfr. PAOLETTI, *op. cit.*, p. 47.

³ Cfr. MOSCHETTI, *Padova* (Italia Artistica N. 65), p. 120.

simo; appartengono cioè alla piena fioritura del tardo-gotico veneziano. Già dai primi del Quattrocento abbiamo in SS. Giovanni e Paolo il sepolcro (1411) della moglie e della figlia del Doge Venier¹, la cui nicchia, col bassorilievo della Madonna in trono, è sormontata da un arco con interruzione rettilinea verticale, analogo a quello della Porta della Carta. Nonostante la forma



Fig. 3. — Particolare della cuspide degli stalli corali nella Chiesa dei Frari a Venezia.

ancora piuttosto semplice si palesano già i tratti essenziali con cui il motivo si presenterà poi nei monumenti di epoca un po' più tarda². Un arco spezzato di interessante contorno lineare, cioè

¹ Cfr. PAOLETTI, *op. cit.*, p. 75.

² Anche il PAOLETTI, *op. cit.*, p. 75 scrive con riferimento a questo sepolcro: « anche l'arco inflesso mistilineo con fogliami animati è una cosa già usata nella fine del trecento ».

mancante ancora del tratto verticale, ci offre già il portale gotico della Scuola della Misericordia eseguito nel 1344. Cercando dei precedenti nell'ambito dell'arte veneziana potremmo accennare al timpano della porta settentrionale (cfr. fig. 4) di S. Marco e, nello stesso edificio, all'arco che sovrasta la porta del tesoro; esempi ambedue che presentano l'arco ogivale, già all'epoca romana, in una forma primitiva e rudimentale, composta unica-



Fig. 4. — Particolare del timpano della porta settentrionale della Basilica di S. Marco a Venezia.

mente da linee ricurve e di cui non vi è traccia nell'architettura contemporanea degli altri paesi occidentali. Anche gli archi, che compongono l'edicola del pulpito del duomo di Grado, potrebbero essere additati come esempi di una forma analoga, in ugual modo forse influenzata da modelli orientali, e che sarebbe da considerare come motivo rappresentante una fase cronologicamente precedente.

All'architettura gotica sia della Germania che della Francia, allo stadio primitivo di uniformità internazionale come alle fasi successive di differenziazione a carattere nazionale, mancano i mo-

tivi del tipo di quelli accennati finora. Come ci proponiamo di mettere in evidenza, si tratta di influssi da ricollegare all'arte orientale. Il Paoletti, nella sua opera sull'architettura e la scultura del Rinascimento veneziano, ritiene quegli archi composti e mistilinei un fenomeno tipico di Venezia, caratteristico dell'arte gotica nella sua decadenza e che si riscontra già sin dal Trecento¹. Soltanto di sfuggita accenna alla possibilità, purtroppo vaga, di certi influssi arabi². Con più convinzione sembra pensare ad una ipotetica derivazione di tali motivi dall'arco trilobato, di provenienza gotica³.

A differenza del Paoletti, che trattava gli archi mistilinei ed arricchiti da spezzature rettangolari come fenomeno unicamente veneziano, questi stessi motivi da altri, ultimamente, sono stati ritenuti invenzione fiorentina, osservandosi una certa propensione a farne risalire la diffusione nel resto dell'Italia e magari nella stessa Venezia soltanto ai primi del Quattrocento ed a derivarli dall'arte di Firenze. Come primi esempi, cronologicamente, che si trovano nell'architettura fiorentina, il Crispolti, nella sua monografia su Santa Maria del Fiore, pubblicata recentemente⁴, addita gli archi mistilinei, somiglianti al modello veneziano, che si riscontrano nelle cuspidi sovrastanti le finestre del secondo ordine delle absidi del duomo di Firenze⁵. Secondo la sua opinione si tratterebbe di una invenzione architettonica del Ghi-

¹ Anche rispetto ai contorni dei frontoni di varie chiese (p. 49 e 55) ed alle merlature ricurve dei palazzi (p. 31) il Paoletti constata una certa predilezione per questa varietà di archi.

² In quanto alle merlature che decorano il cortile del Palazzo Foscari sul Canal Grande, il Paoletti (p. 31) parla di forme ricurve « *che ricordano le congeneri decorazioni dell'arte così detta araba* ».

³ Con riferimento all'arco della cuspidi della Porta della Carta il PAOLETTI, *op. cit.* p. 38, osserva in una nota: « *Quest'arco mistilineo era usato già da parecchio tempo prima nei monumenti veneziani ed è evidentemente una derivazione dell'arco acuto inflesso trilobato* ».

⁴ Cfr. CRISPOLTI, *op. cit.*, p. 281 ss. e soprattutto p. 289 s.

⁵ Sono state eseguite, queste parti, secondo il CRISPOLTI, *op. cit.*, p. 277 ss., intorno al 1406.

berti, destinata ad adeguare meglio gli archi sovrastanti le finestre, raccorciandone la curva, alla linea generale delle arcature cieche, che contornano le absidi. In una indagine di carattere sistematico già il Reymond¹ aveva tentato di comprovare, come l' « *arc mixtiligne* », quale elemento decorativo, si fosse introdotto a Firenze e nei primi del Quattrocento, irradiandosi poi nel resto dell'Italia. Come elemento di importanza generale la sua trattazione poggia sul fatto che i motivi d'archi, di cui è questione, non



Fig. 5. — Particolare della porta di Orsanmichele a Firenze.

si limitano a Venezia, ma si trovano in tutta la Penisola. Oltre alle finestre sovraccennate del duomo sono da additare a Firenze il portale (fig. 5) di Orsanmichele, eseguito intorno al 1408², ed all'esterno della stessa chiesa, la cuspide che incorona la nicchia del S. Giovanni Battista del Ghiberti. Da Donatello e da Michelozzo l'ogiva, nella stessa forma spezzata e curvilinea, viene

¹ Cfr. sopra p. 1. nota 1.

² Cfr. REYMOND, *op. cit.*, p. 2 s.

adoperata nel sepolcro Brancacci a Napoli e nel portale della chiesa di S. Agostino a Montepulciano. In Toscana, oltre a ciò, si possono ricordare la nicchia con la Madonna della Misericordia, decorante la facciata del Palazzo della Fraternita a Arezzo¹; a Napoli la porta laterale (fig. 6) di S. Domenico Maggiore, di



Fig. 6. — Particolare della porta laterale di S. Domenico Maggiore a Napoli.

circa la metà del Quattrocento. Nel duomo di Genova viene citata dal Reymond² la facciata della Cappella di S. Giovanni, opera di Domenico Gaggini, dell'anno 1451. Con influssi dell'arte fiorentina sono da ricollegare, secondo il Reymond, gli esempi ora ricordati. Almeno il fatto seguente risalta chiaramente: come fenomeno riguardante soltanto Venezia non si può trattare il problema dell'avvento degli archi mistilinei. Anche a Firenze ed in molte altre

¹ Cfr. REYMOND, *op. cit.*, p. 9.

² Cfr. REYMOND, *op. cit.*, p. 10.

parti dell'Italia si riscontra lo stesso motivo, del tutto conforme agli esempi veneziani, già nei primi decenni e verso la metà del Quattrocento.

Ma anche con questo risultato, che nel migliore dei casi equivarrebbe ad una questione di priorità fra Firenze e Venezia, non mi pare avviato verso una soluzione soddisfacente il problema che ci interessa. Soprattutto occorre rilevare, nei riguardi di tutte le ricerche fatte fino ad ora, come sia stata trascurata una notevole parte del materiale, di cui si dovrebbe tener conto. Essendosi contentati di accennare agli esempi che si trovano nel campo dell'architettura, rimase inosservato il fatto, che la forma particolare di ogiva, di cui ci occupiamo, si riscontra con molta maggior frequenza ed in epoca già anteriore nelle opere di pittura. Sono da nominare tanto le cuspidi delle cornici che inquadrano i trittici dipinti su legno, quanto dorsali di trono ed altri motivi di archi, raffigurati negli affreschi e nelle pale d'altare. Tutti ugualmente fanno conoscere la ricchissima varietà di derivazioni dell'arco ad ogiva, di cui l'arte italiana, già dal Trecento in poi, disponeva, in contrasto col tipo unico e privo di variazioni, prevalente nel gotico dei paesi settentrionali. Numerosissimi esempi, di cui nella fig. 7 offriamo una scelta in forma di disegno semplificato, si trovano nel van Marle e nel Venturi. Così il frequente riscontrarsi di queste forme come il fatto che gli stessi motivi, come accennavamo, si osservano anche in particolari raffigurati nei dipinti stessi, ci danno la prova esauriente — anche nel caso che in qualche pala d'altare la cornice sia stata rimaneggiata in un'epoca posteriore — della larga diffusione di queste forme d'archi già intorno alla metà e verso la fine del Trecento.

Le opere di pittura, a cui fin'ad ora non era stata fatta attenzione sufficiente da parte della critica, non solo ampliano largamente di numero gli esempi di queste forme particolari dell'ogiva e ne dimostrano la vasta diffusione geografica, ma anche il problema della determinazione cronologica e delle origini si va spostando avendo riguardo a questo materiale. Due cose, secondo me, sono da rilevare in questi archi italiani come tratto particolare e come elemento decisivo in quanto al prepararsi del modello che, coi primi

del Quattrocento, stava per arrivare a prevalenza generale. Linee ricurve e concave si trovano negli esempi italiani del Trecento già in varietà considerevole. E parimenti si riscontra, con abbastanza frequenza, il motivo di tratti rettilinei o ad angolo retto, introdotti nella curva dell'arco e congiungendosi con essa in svariate forme di adattamento. Magari lo schema destinato poi a norma generale (cfr. fig. 1 e 5) e la cui invenzione si voleva attribuire al Ghiberti o a qualche altro maestro fiorentino suo contemporaneo, si può trovare già ripetutamente nel Trecento (cfr. van Marle vol. II p. 585; vol. III pp. 383, 530 e 642; vol. IV pp. 71 e 461; vol. V p. 69). Aveva ragione il Paoletti supponendo, in quanto all'arte veneziana, un riallacciarsi di questi motivi d'archi ad una tradizione risalente oltre al 1400: occorre, soltanto, estendere questa sua opinione a tutta l'Italia. Ovunque, nel Trecento, si trovano già gli stadi preliminari. Anche i precedenti che rimontano all'epoca romanica e di cui abbiamo fatto cenno, s'inquadrano in una evoluzione, la quale ci offre un numero abbastanza considerevole di forme analoghe già nelle cornici ed in altri particolari delle pale d'altare del Trecento.

Con sufficiente chiarezza, dunque, possiamo abbracciare l'andamento dell'evoluzione stilistica in quanto all'arte italiana. Soltanto come risultato ultimo e più maturo d'un processo di selezione tra una varietà, all'inizio più vasta, di diversissime combinazioni dell'arco ad ogiva con spezzature e con linee ricurve, si deve considerare la forma chiamata « arco mistilineo » nel senso più ristretto, e che dopo il 1400 vediamo predominare in maniera esclusiva. Si introduce generalmente, d'allora in poi, la bipartizione dell'arco, cioè in una zona inferiore, concava, ed una superiore, di forma convessa o a schiena d'asino, marcandosi la interruzione fra le due parti a mezzo di un tratto rettilineo o di un angolo retto. Ha avuto luogo una scelta ed una certa sistematizzazione, su cui è possibile abbia influenzato una qualche aderenza alle formelle mistilinee gotiche ed alla loro combinazione di semicerchi e d'angoli retti. Come esempio caratteristico di questa assimilazione si potrebbe additare, nel ben noto affresco di Nardo di Cione in S. Maria Novella (Cappella Strozzi), la cuspidè del trono, in cui seg-



Fig. 7. — Motivi d'archi, tolti da opere italiane di pittura del Trecento e del Quattrocento, secondo il VAN MARLE voll. II-V:

a: Maestro del Codice di S. Giorgio, Cuspide del Noli me tangere al Bargello (VAN MARLE II p. 278) — b: Bernardo Daddi, Cuspide della Madonna con Santi (verso 1340) nella Galleria di Napoli (VAN MARLE III p. 383) — c: Cuspide del trono della Madonna, particolare del dipinto precedente — d: Pseudo Maso, Cuspide della Pietà nella Galleria degli Uffizi (VAN MARLE III p. 418) — e: Cuspide del trono della Madonna e di Cristo, particolare dell'affresco del Paradiso in S. Maria Novella (VAN MARLE III p. 461) — f: Giovanni del Biondo, Cuspide del S. Giovanni Ev. in trono negli Uffizi (VAN MARLE III p. 530) — g: Agnolo Gaddi, Cuspide del trono della Madonna, particolare della Annunciazione all'Accademia di Firenze (VAN MARLE III p. 546) — h: Spinello Aretino, Motivo d'arco tolto dal dipinto raffigurante i SS. Giacomo e Filippo in S. Domenico a Arezzo (VAN MARLE III p. 602) — i: Lorenzo di Niccolò Gerini, Particolare della cornice del polittico dell'Incoronazione della Madonna (1408) in S. Croce a Firenze (VAN MARLE III p. 642) — k: Caterino e Donato, Cuspide dell'Incoronazione della Madonna (1372) nella Galleria Querini-Stampalia a Venezia (VAN MARLE IV p. 61) — l: Zanino di Pietro, Cornice della Crocifissione (c. 1400) nel Museo Correr a Venezia (VAN MARLE IV p. 71) — m: Altichiero, Motivo d'arco del trono raffigurato nell'affresco dell'Incoronazione della Madonna nella Cappella di S. Giorgio a Padova (VAN MARLE IV p. 137) — n: Scuola di Verona (c. 1400), Cuspide del trono della Madonna in S. Anastasia a Verona (VAN MARLE IV p. 201) — o: Cristoforo, Parte superiore della cornice del dipinto della Crocifissione nella Galleria di Ferrara (VAN MARLE IV p. 415) — p: Andrea da Bologna, Motivo d'arco della cornice del polittico (1369) nella Galleria di Fermo (VAN MARLE IV p. 429) — q: Lippo Dalmasio, Particolare della cornice del trittico (c. 1400) di S. Croce a Bologna (VAN MARLE IV p. 461) — r: Scuola di Ferrara, Cornice della « Dormitio Virginis » (seconda metà del Trecento) nella Galleria di Ferrara (VAN MARLE IV p. 497) — s: Scuola di Meo da Siena, Motivo d'arco tolto dalla cornice del polittico della Pinacoteca di Gubbio (VAN MARLE V p. 37) — t: Scuola umbra della prima metà del Trecento, Particolare della cornice di un trittico in S. Chiara di Assisi (VAN MARLE V p. 69) — u: Niccolò da Voltri, Cuspide di un polittico (1401) nella Pinacoteca Vaticana (VAN MARLE V p. 289).

gono Cristo e la Madonna (cfr. Van Marle vol. III p. 461); esempio di uno stadio di sviluppo improntato evidentemente dal desiderio di regolarità geometrica e di concretezza formale. Col modello pervenuto a predominio unico, dopo il 1400, l'Italia offre il suo tipo speciale dell'arco tardo-gotico, affiancandolo alle varie derivazioni dell'arco ad ogiva che sul finire del medioevo divennero caratteristiche dell'ultimo periodo dell'architettura gotica nei paesi settentrionali¹.

Anche la discussione del problema delle origini degli archi mistilinei italiani viene spostato avendo riguardo alle opere pittoriche del Trecento ed alla maggior ricchezza di varianti, di cui l'arte italiana, come abbiamo visto, disponeva già in quest'epoca cronologicamente anteriore. Non dal modello quattrocentesco, regolarizzato e stereotipato, sebbene dalla diversità di derivazioni, coesistenti già nel Trecento, la nostra indagine deve prendere le mosse, per discutere la provenienza di questi motivi, che mancano al gotico oltramontano. Come è già stato accennato, è all'arte islamica che, secondo la mia opinione, deve essere attribuito l'influsso decisivo in quanto al loro avvento. La dimostrazione di questa tesi riesce tanto più facile dato che esiste una ricchissima varietà di archi ad ogiva, spezzati o con linee ricurve, in tutto il mondo islamico e già sin dai primi tempi del medioevo. Nelle fig. 8 e 9 si trovano riuniti, in forma disegnativa, un numero sufficiente di esempi, tolti da pubblicazioni recenti sull'arte islamica delle regioni più diverse. Dalla Mesopotamia, dall'Irak e dall'India fino alle ultime irradiazioni verso Ovest nel Marocco e nella Spagna, l'arte islamica, soprattutto nei suoi motivi di decorazione, ci offre un repertorio vastissimo di archi spezzati e mistilinei, caratterizzati spesso dall'interruzione rettangolare dei due lati. Anche la sostituzione di una parte della curva a mezzo di un tratto

¹ In un caso isolato l'arco mistilineo italiano è stato introdotto da un italiano nei paesi d'oltralpe: cfr. il frammento di una pala d'altare, dipinta da Tommaso da Modena, che si trova nel castello di Karlstein in Boemia (VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, p. 962).

convesso e quindi la combinazione di curve concave e convesse si riscontra di frequente. A modelli orientali, sprovvisti di spezzature ad angolo retto, si avvicina il tipo degli archi,

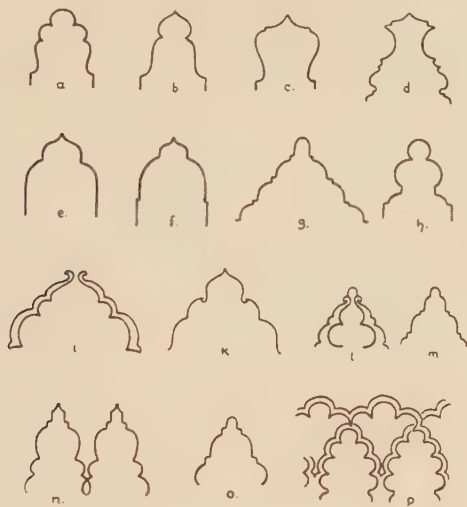


Fig. 8.

a-f: Motivi d'archi dell'Irak: da LANGENEGGER, *Die Baukunst des Iraq*, Dresden 1911, p. 83 — g: Particolare di un fregio di archi del portale della Zaouia de Lalla Sida el Guelina a Meknes (sec. XIV): da DE LA NÉZIÈRE, *Les monuments mauresques du Maroc*, Paris, senza data, tav. 64 — h: Arco decorativo di una vasca marmorea (987) proveniente da Medinat-az-Zahra e ora nel Museo archeologico di Madrid: da KÜHNEL, *Maurische Kunst*, Berlin 1924, tav. 16 — i: Particolare di una decorazione in stucco della Bâb Lalla Rayhâna (sec. XIII) a Kairouan: da MARÇAIS, *Manuel d'art musulman*, Paris 1926 ss., vol. II p. 529 — k: Particolare di una decorazione di stucco (sec. XIII) della moschea Sidi bel-Hasan a Tlemcen: da MARÇAIS, *op. cit.*, vol. II p. 636 — l: Motivo d'arco della decorazione (1224) della navata della Grande Moschea di Taza: da MARÇAIS, *op. cit.*, vol. II p. 480 — m: Cuspide della cornice di una nicchia di stalattite, decorante la Porta di Chella a Rabat: da MARÇAIS, *op. cit.*, vol. II p. 610 — n: Particolare della decorazione di una cupola della Grande Moschea (sec. XII) a Tlemcen: da MARÇAIS, *op. cit.*, vol. I p. 318 — o: Arcata cieca del minaretto della Kutubiya di Marrakech: da TERRASSE, *L'art hispano-mauresque des origines au XIII^e siècle*, Paris 1932, p. 349 — p: Particolare di una arcata (sec. XI) della Aljaferia di Zaragoza: da KÜHNEL, *op. cit.*, p. 14

osservati nel portale settentrionale (fig. 4) di S. Marco di Venezia e nell'edicola del pulpito del duomo di Grado, ai quali, in ordine cronologico, spetta la priorità tra gli esempi italiani. Anche per una gran parte delle varianti riunite nella fig. 7, varianti riscontratesi un po' dappertutto nella pittura italiana del

Trecento e che si distinguono tuttavia dalla norma divenuta canonica col Quattrocento, si possono trovare delle strettissime ana-

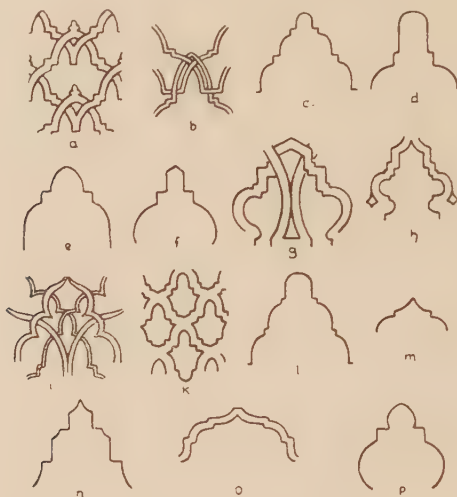


Fig. 9.

a: Arco decorativo del minaretto della Qaṣba a Tunisi: da MARÇAIS, *op. cit.*, vol. II p. 582 — b: Motivi d'archi di una decorazione di lastre, particolare del portale della Medersa di El-Eubbâd vicino a Tlemcen (sec. XIV): da MARÇAIS, *op. cit.*, vol. II p. 588 — c: Particolare di una decorazione di stalattite della Cuba di Palermo: da MARÇAIS, *op. cit.*, vol. I p. 189 — d: Motivo d'archi della Grande Moschea di Tlemcen: da MARÇAIS, *op. cit.*, vol. I p. 414 — e: Particolare di decorazione murale almohada a Marrakech: da TERRASSE, *op. cit.*, p. 363 — f: Motivo d'arco del pulpito della Moschea Quasba a Marrakech: da TERRASSE, *op. cit.*, tav. 77 — g: Motivo d'arco di un frammento di stucco (sec. XI) proveniente dalla Aljaferia di Zaragoza: da KÜHNEL, *op. cit.*, tav. 16 — h: Particolare di una arcata della Aljaferia di Zaragoza: da KÜHNEL, *op. cit.*, p. 14 — i: Decorazione in stucco del Mausoleo dei Saadiani (sec. XVI) a Marrakech: da DE LA NÉZIÈRE, *op. cit.*, tav. 45 — k: Decorazione della parte posteriore del monumento sepolcrale di Abu el Hassan (sec. XIV) a Chella: da DE LA NÉZIÈRE, *op. cit.*, tav. 45 — l: Decorazione di una porta della Moschea Abu el Assan a Fez: da DE LA NÉZIÈRE, *op. cit.*, tav. 97 — m: Particolare di una finestra del palazzo imperiale a Delhi: da BENOIT, *L'architecture de l'Orient médiéval et moderne*, Paris 1912, p. 244 — n: Arco della decorazione in stucco della sinagoga El transito (sec. XIV) a Toledo: da GODDARD KING, *Mudéjar*, London 1927, tav. 71 — o: Cuspide di una finestra (sec. XV) della chiesa di S. Giorgio a Podgorica (Serbia): da MILLET, *L'Art Byzantin chez les Slaves*, vol. I, Paris 1930, p. 166 — p: Particolare decorativo di un evangelario armeno (sec. XIV) della Bibliothèque Nationale di Parigi: da MILLET, *op. cit.*, tav. 50.

logie nell'ambito dell'arte islamica di ogni dove. Soprattutto l'introdursi di interruzioni ad angolo retto si rivela di vastissima diffusione in tutta l'arte decorativa delle nazioni islamiche, con-

ducendo ad una notevole varietà di archi ogivali, arricchiti da spezzature e da aggetti rettangolari. Proprio colle numerosissime derivazioni, riscontratesi nelle pale d'altari e nelle cornici italiane del Trecento, si trovano i più tipici paralleli. Persino la modificazione finale, da cui risultava la forma stereotipata prevalente dopo il 1400, mi pare da riattaccare piuttosto a modelli di origine islamica che all'influsso delle formelle gotiche mistilinee. Come abbiamo tentato di mettere in evidenza, in Italia, già nel corso del Trecento, si afferma una certa semplificazione e regolarizzazione, che riduce la varietà dei motivi islamici a un solo tipo, unicamente prevalente. Anche questa forma definitiva, che in Italia si constata almeno dalla metà del Trecento in poi, possiede le sue immediate analogie in certe varianti (cfr. fig. 9) di archi islamici. L'irradiazione di queste forme nell'arte italiana del Trecento deve avere la sua causa storica nei rapporti commerciali coi paesi di civiltà islamica, rapporti esistenti non solo ed in primo luogo a Venezia, ma anche in molte altre parti della Penisola. I prodotti nel campo delle arti industriali, importati dall'Oriente e dall'Africa settentrionale, possono anzitutto aver servito a trasmettere quegli elementi decorativi di spiccato sapore islamico.

Ma ancora in un'altra maniera, con una specie di controprova, possiamo consolidare la nostra asserzione dell'origine islamica degli archi mistilinei italiani. È un fatto già ripetutamente constatato, che nella Penisola iberica, così in Spagna come nel Portogallo, la forma speciale dello stile gotico, al tramonto del medioevo, sia stata dominata in massimo grado dall'influsso e da una rivincita dell'arte araba e della tradizione moresca¹. Sarebbe da meravigliare, se anche in questo caso non si riscontrassero delle forme analoghe dell'arco ad ogiva, soprattutto per il fatto che la Spagna ha avuto nel proprio territorio i modelli dell'arte islamica e che la sua attività artistica è rimasta profondamente improntata, du-

¹ Cfr., tra l'altro, MAYER, *Der spanische Nationalstil des Mittelalters*: (vol. 23 della « Bibliothek der Kunstgeschichte » di Seemann); MAYER, *Gotik in Spanien*, Leipzig 1928, p. 60 ss.; LAMPÉREZ Y ROMEA, *Una evolución y una revolución de la arquitectura española*, Madrid 1915; WEISE, *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik*, Reutlingen 1933, p. 92 ss.

rante tutto il medioevo, dal sopravvivere degli elementi islamici, rappresentati dalla cosiddetta corrente « mudéjar ». Fatto sta che anche in Spagna, l'arco ad ogiva, trasmesso dal gotico settentrionale, ha subito una trasformazione di carattere analogo. Tipiche del tardo-gotico spagnolo sono, da una parte, i motivi d'ar-

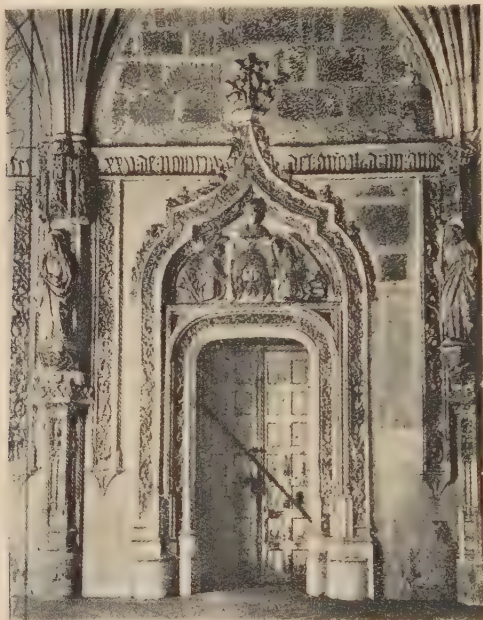


Fig. 10. — Porta nel chiostro di S. Juan de los Reyes a Toledo.

chi, in cui la forma originale dell'arco acuto viene arricchita ed affievolita dall'introdursi di motivi decorativi a centina, dall'altra, quelle derivazioni che interrompono la curva ascendente, intercalando un tratto rettilineo o una spezzatura ad angolo retto. « Arcos mixtilíneos » la critica spagnola¹ suole chiamare queste forme speciali, riallacciandole alla tradizione indigena dell'arte araba e del Mudéjar. Degli archi spezzati, molto affini agli esempi italiani, ci offrono, tra l'altro, una piccola porta (fig. 10) nel chio-

¹ Cfr. LAMPÉREZ, *op. cit.*, p. 3 s.

stro di S. Juan de los Reyes a Toledo oppure il portale (fig. 11) che nella cattedrale di Granada dà accesso alla Capilla Real, luogo sepolcrale dei Re Cattolici. La tendenza a slargare la forma dell'arco, ovvia in quell'ultimo esempio, si può osservare, in modo

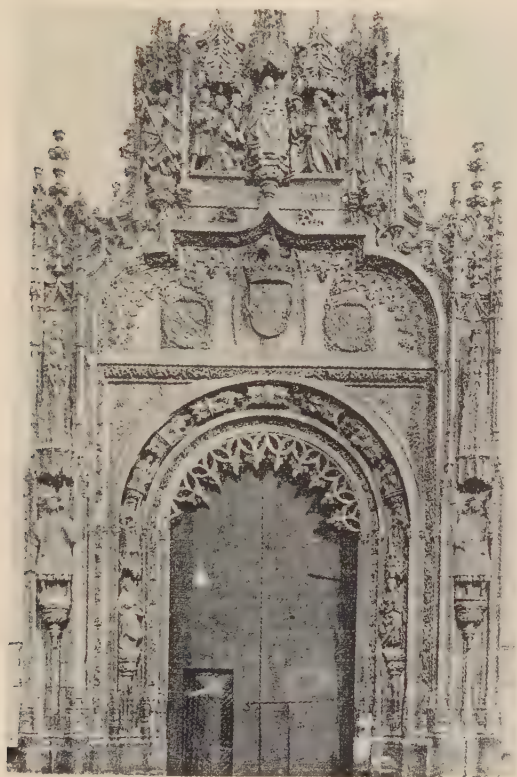


Fig. 11. — Portale della « Capilla Real » della Cattedrale di Granada.

generale, come elemento caratteristico degli archi mistilinei della Spagna. Quasi sempre, nei portali spagnoli, questa forma speciale dell'arco si accompagna con altri motivi di provenienza araba o con tratti di interpretazione che accusano l'influsso dell'arte mudéjar. Anche nel portale tardo-gotico della Casa de las Conchas

a Salamanca troviamo l'arco spezzato in forma rassomigliante a quella italiana. Degli archi più slargati si riscontrano, tra l'altro, alle aperture del piano superiore del già nominato chiostro di S. Juan de los Reyes a Toledo ed alle arcature del cortile delle Escuelas menores a Salamanca. Come tendenza generale si può rilevare in Ispagna, a differenza degli esempi italiani, la propensione a forme più vaghe e più slargate che diminuiscono la forza di ascesa verticale dell'arco, ed in cui si riflette l'influsso di un gusto formale, ispirato dalla tradizione islamica radicata nel suolo spagnolo.





Mary Pittaluga-Fra Diamante collaboratore di Filippo Lippi

L'attività di Fra Diamante è sembrata agli scrittori piuttosto sfuggente. La documentazione abbastanza ampia sui fatti della vita non porta luce sull'opera del pittore¹: l'essere egli stato, ininterrottamente, dal 1452 al 1469, ossia negli anni che vanno dalla giovinezza alla maturità (era nato nel '30) accanto a Fra Filippo, prestando un aiuto che cercava al massimo di celarsi, concorre a rendere incerta ai nostri occhi la sua individualità; dopo la morte del Lippi poi, cessato il suggerimento stilistico che gli veniva dalla vicinanza del maestro, la sua maniera non è più precisabile e tutto ciò che gli è attribuito è pura ipotesi. Scriveva il Cavalcaselle: «noi di tempo in tempo abbiamo messo innanzi il suo nome in quelle opere attribuite a Fra

¹ cfr. VASARI - MILANESI. *Le vite*, II, p. 633 e segg.

Filippo, le quali non raggiungono l'eccellenza dell'arte di questo maestro »¹. Se il ragionamento ha una sua logicità non può tuttavia dirsi che, con esso, si dia una base critica all'indagine sul pittore, il quale, sebbene tutto faccia credere sia stato un mediocre, bisogna pur riuscire a delineare: soltanto isolando la parte ch'egli ha avuto nell'opera del Lippi apparirà in vera luce il Lippi stesso.

Ha contribuito a non fare progredire gli studi su Fra Diamante il fatto assai comprensibile ch'egli è stato sempre considerato, non tanto per se stesso, quanto in funzione di aiuto di Fra Filippo: perciò, accentrando l'attenzione sulla personalità maggiore, quella minore è rimasta sfocata, forse, più di quanto dovesse esserlo nell'interesse della maggiore stessa. Il fatto lo si nota in tutti gli studi dedicati a Fra Filippo, da quelli del Cavalcaselle (ed. it. 1892) a quelli dello Strutt (1901), del Supino (1902), della Mendelsohn (1909), del Mengin (1932)². Più fine a se stessa è la trattazione che di Fra Diamante ha fatto l'Ulmann, il quale ha affiancato i due pittori — il Lippi e Fra Diamante — per metterli in rapporto con il Botticelli: le conclusioni dell'indagine lo scrittore ha poi riportato nell'introduzione alla sua monografia sul Botticelli³. Ma anche questi scritti, sebbene veramente importanti, risalgono agli anni 1890 e 1893! Più recenti, del 1913 e 1929, sono le voci « Fra Diamante » e « Fra Filippo Lippi » del Gronau nel Thieme-Becker, e più recenti ancora, del 1935, le « Pitture italiane del Rinascimento » del Berenson: in queste si trova un elenco delle opere di Fra Diamante, che, per chi consideri il pittore, rap-

¹ CAVALCASELLE e CROVE. *Storia della pittura italiana*, Firenze, 1892, V., p. 246 (Cito sempre — se non specifico altrimenti — l'edizione italiana).

² E. C. STRUTT, *Fra Filippo Lippi*, Londra, 1901; I. B. SUPINO, *Fra Filippo Lippi*, Firenze, 1902; H. MENDELSON, *Fra Filippo Lippi*, Berlino, 1909; U. MANGIN, *Les deux Lippi*, Parigi, 1932.

³ H. ULMANN. *Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticelli*, Breslavia, 1890; *Sandro Botticelli*, Monaco, 1893.

presenta oggi il sussidio più aggiornato e valido¹. Conviene, tuttavia, rifare il lavoro d'analisi che il Berenson, per la forma data alle sue conclusioni, ha nascosto. La ricerca nostra coinciderà in parte; in parte, forse, no. Sarà comunque utile riflettere ancora, e discutere, intorno a chi per tanti anni ha operato accanto al Lippi; vorrà dire, riflettere e discutere intorno al Lippi stesso.

Ciò che rende difficile precisare la produzione di Fra Diamante è sempre parsa la mancanza di almeno un'opera documentata attorno a cui poterne aggruppare altre che stilisticamente le si accordino. Vediamo perciò un recente studioso, il Pudelko, in un importante saggio sulla cronologia del Lippi, raccogliere vari dipinti, che altri attribuisce a Fra Diamante, sotto la denominazione: «scolare di Prato»². La denominazione non concorre a risolvere il problema; è piuttosto un indizio della difficoltà della soluzione.

Però ci si domanda: è vero che oggi non esiste neppure un'opera che possa ritenersi di mano dell'aiuto di fra Filippo? Il Gronau ha dichiarato che una ne esiste, e l'ha indicata nella Natività del Louvre (n. 1343). Avremo occasione di ritornare su questo quadro enigmatico: per ora riferisco soltanto la tesi del Gronau³. Il dipinto — egli dice — proviene con certezza dalla chiesa di Santa Margherita di Prato, presso il cui convento Fra Diamante fu nominato cappellano nel 1466. Nel dipinto, in alto, vi sono due angeli copiati, soltanto variando il

¹ B. BERENSON. *Pitture Italiane del Rinascimento*, Milano, 1935. (Quando, nominando questo scrittore, non faccio citazioni specifiche, intendo sempre gli elenchi di quest'opera, nell'edizione italiana del '35).

² G. PUDELKO. *Per la datazione di Fra Filippo Lippi*, in *Rivista d'Arte*, 1936, I, pag. 56, nota.

³ G. GRONAU. *In margine a Francesco Pesellino* in *Rivista d'Arte*, 1938, II, pag. 124 e segg. La certezza della provenienza della Natività del Louvre dalla chiesa di S. Margherita di Prato è data dall'indicazione apposta alla stampa di essa nell'*Etruria pittrice* (1791, tav. 22), quando il dipinto si trovava ancora al suo posto originale.

colore delle vesti, dalla Trinità del Pesellino della Galleria nazionale di Londra. Questa tavola Fra Diamante avrebbe avuto ogni agio di vedere e di copiare, essendo essa rimasta nella bottega di Fra Filippo dal marzo 1459 al giugno 1460, per venire — come si sa — ultimata.

Ora, poichè il quadro di Parigi proviene da un luogo in cui Fra Diamante è vissuto e poichè ha parti derivate dal dipinto peselliniano, a lungo rimasto nella bottega del Lippi, quando fra Diamante la frequentava, al Gronau sembra di potere senz'altro concludere che esso è stato eseguito da Fra Diamante.

Mi pare, però, che l'insigne studioso, tutto preso da circostanze contingenti, non abbia tenuto abbastanza conto del fatto stile. La tavola deriva, sì, da Fra Filippo per la composizione, affine a quella dell'affresco d'uguale soggetto nel duomo di Spoleto; ma, coincidenza compositiva a parte, niente v'è in essa dello stile del Lippi, nè di quello di certi dipinti pratesi, che andavano tradizionalmente sotto il nome di Fra Filippo, mentre — come vedremo — sono, del tutto o in parte, opere di bottega. La Natività del Louvre, piuttosto, è qualche cosa che sta a sè, d'un eclettismo che dispone di elementi peselliniani, verrocchieschi, baldovinettiani più che lippeschi. E lo « stare a sè » d'un dipinto, supposto del pittore che per diciassette anni ha lavorato con Fra Filippo, e che, perciò, non può non avere lasciato tracce replicate nell'ambito lippesco, pare di per sè sospetto. Comunque, a quest'opera — l'ho detto — ritorneremo: per ora basti affermare che non sembra esistano ragioni sufficienti, sia stilistiche che filologiche, per ritenerla sicuramente di Fra Diamante.

Su un altro dipinto, piuttosto, si vuol portare l'attenzione: è noto a tutti gli autori che del monaco camaldolese hanno trattato; ma non mi pare che ancora si sia messo veramente in rilievo la possibilità di documentazione in esso implicita.

Il Vasari ricorda che fra Diamante « al Carmine di Prato lavorò molte pitture » ¹.

¹ VASARI-MILANESI, II, pag. 627, n. 2.

Esse, che per tale testimonianza assumerebbero un significato basilare, oggi, nel luogo, non esistono più. Il Baldanzi, però, accenna a una tavola rappresentante S. Gerolamo con Santa Tecla e il Battista di mano di Fra Diamante che proviene da una cappella annessa alla chiesa del Carmine, di patronato della famiglia Dragoni, ora estinta. Egli precisa: « È posseduta attualmente dal signor Filippo Berti di Prato, che ne fece acquisto fin dall'epoca in cui fu rimossa dalla sua prima posizione »¹. La tavola, passata dai Berti, presso cui ancora il Cavalcaselle la vide², a una collezione inglese, nel 1902 entrò nel Museo Fogg di Cambridge (Stati Uniti), dov'è tuttora sotto il nome, appunto, di Fra Diamante.

Ora, poichè si tratta di un dipinto di maniera lippesca, il quale con certezza proviene dal luogo in cui il Vasari attesta avere il lippesco Fra Diamante vissuto e lavorato, non mi pare eccessivamente audace prestare valore documentario alla coincidenza e ritenere l'opera sicuramente del pittore. L'attribuzione, d'altra parte, non è di quelle che possano essere state suggerite dall'ambizione del proprietario, la quale sarebbe stata ben più lusingata se avesse potuto vantare la paternità del Lippi stesso. L'essere, perciò, il dipinto già in casa Berti sotto il nome di Fra Diamante indica che, con esso, venne acquistato dal convento del Carmine, cioè dal luogo di particolare attività del Camaldolese.

Inoltre, poichè — e questo mi sembra assai importante — la stessa sua mano riappare in quel gruppo di opere del periodo pratese, attribuite tradizionalmente al Lippi e anche, in qualche caso, documentate come di lui, ma — come già ho detto a proposito della Natività del Louvre — evidentemente tutte, o in

¹ F. BALDANZI. *Delle pitture di F. F. L. nel coro della Cattedrale di Prato*, Prato, 1835, p. 52. Anche il Milanese nel « commentario » alla vita di Fra Filippo cita il dipinto e lo riferisce a Fra Diamante (Vasari-Milanese, II, 641).

² CAVALCASELLE, *op. cit.*, V, p. 259. Cfr. anche *Fogg Art Museum. Coll. of Mediaeval and Renaissance Paintings*, Cambridge, 1911, p. 58.

parte, d'uno stesso seguace, si rafforza la possibilità che tanto a quelle quanto al dipinto Fogg, abbia atteso lo stesso pittore: il pittore che per tanti anni visse vicino al maestro, il *fac-totum* della bottega, Fra Diamante. Insomma, mi pare che molti siano gli argomenti, stilistici ed occasionali, che permettono d'accettare la paternità del Camaldolese; della quale, del resto, documentarietà a parte, quasi nessuno dubita, appunto per le somiglianze che intercorrono tra il dipinto americano e il suddetto gruppo pratese di opere di bottega.

Le tre figure dei Santi Gerolamo, Tecla e Battista (fig. 1, gentilmente prestata dall'Istituto tedesco di storia dell'arte di Firenze) s'impostano entro un paesaggio di roccie, di cui due sproni avanzano verso il primo piano, isolando, rispetto alle due laterali, la figura di centro. Il paesaggio, prospetticamente incerto, ricorda quello della Predicazione di S. Giovanni, nel duomo di Prato, non solo per il modo con cui sono resi gli scaglioni pietrosi, ancora ispirati al gusto tardo-gotico, ma anche per la decorazione di pianticelle a foglie acute e d'erbe filiformi, che fanno capolino tra le spaccature della roccia. Questo motivo, che vuol dare novità e varietà allo schematismo tradizionale del paese, riappare con insistenza nel suddetto affresco e in quello, nello stesso duomo, rappresentante i Miracoli di S. Stefano: e per il suo aspetto elementare, fermo, quasi stampigliato, penso esso non sia dovuto alla mano del Lippi, ma a quella di Fra Diamante, il quale, nel paese e nei particolari decorativi di esso, quasi sfuggenti all'occhio prima del restauro del 1935, avrebbe lasciato traccia di sè.

Le tre figure rivelano la diretta ispirazione a Fra Filippo; ma l'esilità di esse, già notata dal Cavalcaselle, il loro convenzionale panneggio, che in più punti s'accartoccia artificioso alle membra (v. il viluppo attorno al braccio destro di S. Tecla; v. il risalire calligrafico del manto di S. Giovanni verso la grossa mano che regge la croce) la scarsa staticità e, soprattutto, quell'incertezza psicologica delle immagini, che nasce dallo sguardo incerto sotto le piccole palpebre sporgenti, tutto ciò — dico — sono fatti che allontanano assai l'imitatore dal modello.

Lilla è la tunica di S. Gerolamo; azzurra la veste di S. Tecla; giallo il manto, foderato di rosso; rosso il panno gettato sul vello che in parte riveste il Battista: tali i colori, qualitativamente forti, ma privi di qualsiasi vibrazione, sotto l'inerzia



Fig. I. — FRA DIAMANTE: S. Gerolamo, Santa Tecla e il Battista.
(Cambridge. — Museo Fogg).

della luce. « Freddo è il colorito e languida l'espressione » scriveva il Baldanzi; e il Cavalcaselle: « Il colorito difetta di vigoria e la pittura di rilievo ». Per il primo questo scrittore trovava un rapporto fra la tavola Berti e talune parti degli affreschi di Prato e di Spoleto.

Poi, della tavola non si parlò più come di cosa controllabile: ciò, perchè se ne erano perse le tracce, essendo essa uscita dall'Italia. Ne riparlaron, quando venne a far parte

del Museo Fogg, il Berenson, il Perkins¹, il Gronau² e la riconobbero a Fra Diamante; si opposero al riconoscimento il Longhi, che la ritenne del Lippi stesso³, e il Van Marle, che suggerì per essa il nome di Giusto d'Andrea⁴.

Ammessa noi la paternità del Camaldolese ci accingiamo subito a controllare sulla base dell'opera certa quel gruppo già ricordato di tavole pratesi, le quali, stilisticamente affini tra loro, appaiono di troppo debole fattura per essere, come la tradizione vuole, di Fra Filippo, o, almeno, esclusivamente sue.

Il Cavalcaselle pensa giovanile il dipinto Berti, e pensa bene. Fra Diamante è nato — s'è detto — nel '30 e nel '52 risulta già presso il Lippi; il dipinto, che abbiamo visto riconnettersi strettamente, per il paesaggio, all'affresco della Predicazione di S. Giovanni, di circa il '57, deve essere stato eseguito intorno allo stesso tempo, quando il pittore, nella bottega di Fra Filippo, aveva press'a poco ventisette anni.

Anteriore è una famosa tavola del Lippi, in alcune parti della quale è già evidente la stessa mano del quadro Fogg: voglio dire le Esequie di S. Gerolamo nel duomo di Prato (fig. 2).

Quest'opera fu commissionata a Fra Filippo da Gimignano Inghirami nel 1440 secondo quanto attestava un'iscrizione funebre, oggi scomparsa; il Baldanzi⁵, il Cavalcaselle⁶, il Guasti⁷

¹ M. F. PERKINS, *Pitture italiane nel Fogg Museum*, in *Rassegna d'Arte*, maggio 1905, p. 65.

² G. GRONAU, *Thieme-Becker*, IX, 1913, p. 203.

³ R. LONGHI, *Recensione al catalogo del Museo* (1919), in *L'Arte*, 1921, p. 45.

⁴ R. VAN MARLE, *The development of the Italian Schools of Painting*, L'Aia, XI, p. 638.

⁵ F. BALDANZI, *Descrizione della Cattedrale di Prato*, Prato, 1846, pagg. 41, 42, 162.

⁶ CAVALCASELLE, *op. cit.*, V., p. 172.

⁷ GAETANO GUASTI, *I quadri della Galleria del Comune di Prato*, Prato, 1888, p. 42-43; cfr. anche CESARE GUASTI, *Ricordanze di m.r Gimignano Inghirami*, in *Archivio storico italiano*, serie V, I, 1888, pp. 28 e segg.

hanno tuttavia corretto la data in 1450, anno che, per ragioni di stile, è stata accolto anche dal Berenson. L'Ulmann¹, invece,



Fig. 2. — FRA DIAMANTE: Parte superiore delle Esequie di S. Gerolamo di Filippo Lippi.
(Prato. — Duomo).

ha ritardato ancora di qualche poco l'esecuzione del dipinto, po-

¹ H. ULMANN, *Fra Filippo* ecc., p. 36.

nendola intorno al '53: dopo, cioè, che il Lippi fu chiamato a Prato, per decorarvi il coro del duomo (allora « pieve »), cui l'Inghirami venne preposto dal '51 al '60, anno della sua morte. Accetterei approssimativamente la data dell'Ulmann, soprattutto perchè mi pare che lo stile della parte inferiore della tavola, rappresentante il compianto sulla salma del Santo, corrisponda a quello dei primi affreschi pratesi, presumibilmente incominciati intorno al '53. Ma non è la parte inferiore del quadro, dovuta al migliore Lippi, quella che ora interessa: bensì la superiore, con la Trinità e con le piccole storie che congiungono l'una all'altra.

Nella figura del Redentore e in quelle degli angeli, che — nel complesso gioco decorativo, ideato certo da Fra Filippo, di cerchi, raggi, nuvole e ali — gli fanno corona, ritornano quei caratteri d'incertezza formale-psicologica, rilevati nel dipinto Fogg: ancora più esile e priva di consistenza appare al centro l'immagine del Cristo, che un convenzionale panneggio avvolge; i piccoli occhi dalle palpebre sporgenti non danno vita al volto, atteggiato a generica espressione di mestizia. Altrettanto si dica degli Angeli adoranti, che vogliono imitare quelli dell'Angelico, e che, per quanto può giudicarsi dalla posizione della tavola, non favorevole all'esame, sembrano oggi particolarmente ridipinti o offuscati da vecchie vernici. La figura dell'Eterno, infine, su, al vertice della composizione, è più che mai meschina e senza risalto. Tutto l'insieme, insomma, indica il tentativo di una giovinezza inesperta e ingenua, cui la vicinanza d'un maestro, a volte grande, non riesce a dare nerbo.

Gli aspetti negativi s'attenuano di qualche poco nelle piccole storie sottostanti, che rappresentano episodi della vita di S. Gerolamo e la Santa Grotta presso cui il Santo fu sepolto. Le figure (fig. 3) sono inconsistenti, stentate, sciatte; ma il paese entro cui s'impostano, con le solite roccie a scaglioni, viste attraverso l'erto fusto degli alberi, ha, nella grigioverde tonalità, una sua poesia che dà qualche ragione d'essere alla stessa povertà delle immagini. Serpeggia qua e là, sulla pietra,

la solita filettatura d'erba rettilinea, che Fra Diamante traccia filo per filo, come un bambino traccia le aste.

La differenza di stile tra la parte inferiore e la superiore,



Fig. 3. — FRA DIAMANTE: Storia di S. Gerolamo.
Particolare delle Esequie di S. Gerolamo.
(Prato. — Duomo).

nelle Esequie di S. Gerolamo, fu riconosciuta da molti scrittori. Alcuno fece, per la superiore, il nome di Fra Diamante: tra questi il Berenson, il quale, forse sulla base di queste piccole storie, avanzò anche altre attribuzioni. Riconobbe al Camaldolese il disegno degli Uffizi n. 746, che rappresenta un Santo leggente¹: il trito linearismo che distrugge ogni senso di rilievo, l'impaccio del gesto, la mancanza di qualsiasi vita sentimentale,

¹ B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, 1938, III, fig. 176.

avvicinano senza dubbio quella figura al Santo mitrato, seduto a destra, in una delle piccole storie della suddetta tavola pratese.

Alla quale riferendosi, mi pare si giustifichi anche un'altra attribuzione del Berenson: quella a « Fra Diamante con Filippo » di due pannelli nella predella della Trinità del Pesellino, predella di proprietà Warburg, prima della presente guerra prestata alla Galleria nazionale di Londra. Ritorneremo a suo tempo sull'intricato problema concernente la Trinità. Per ora ci limiteremo a riconoscere che nelle due scene — S. Gerolamo e il leone e il Martirio di S. Giacomo (fig. 4) — riappaiono, così nella fattura delle immagini come in quella del paesaggio, aspetti affini a quelli delle piccole storie delle Esequie. Tra queste e la predella londinese intercorrono vari anni, essendo stata la Trinità presso il Lippi tra il '59 e il '60: se Fra Diamante appare meno inabile, dimostra però di non avere abbandonato la cifra esecutiva dell'età giovanile, neppure quando, come in questo caso, dipinge sotto la responsabilità di Fra Filippo; il quale, per sua parte, ha certamente partecipato all'effetto.

Siamo infatti dinanzi a un rapporto di collaborazione, che non è facile dimostrare anche per le esigue dimensioni degli oggetti. Tuttavia esso esiste: un occhio appena un po' esperto di pittura lippesca sa che nè Fra Filippo, senza Fra Diamante, nè Fra Diamante, senza Fra Filippo, avrebbero ottenuto un simile effetto: troppo modesto per il primo solo, troppo alto per il solo secondo. Nè il caso è unico nella produzione che va sotto il nome del Lippi: il pannello con S. Agostino nel deserto, già nella collezione Oldenburg a Pietrogrado, attribuito dalla Mendelsohn¹ allo stesso Fra Filippo, mi sembra un altro esempio di quell'indefinibile rapporto di collaborazione tra il maestro e il seguace².

¹ H. MENDELSON, *op. cit.*, 152: con riproduzione

² P. P. WEINER, *Les anciennes écoles.... dans les collections privées russes*, Bruxelles, 1912, p. 22: con riproduzione.

I documenti pubblicati dal Bacci, relativi alla Trinità del Pesellino¹, accennano anche al «dossale» della tavola, il quale fu finito di pagare l'11 settembre 1466 e il 18 maggio 1467. Si è creduto recentemente — mi pare a ragione — d'identificarlo in diciotto pannelli con figure di Santi, che già proprietà Leslie.



Fig. 4. — FRA DIAMANTE E FRA FILIPPO: Martirio di S. Giacomo.
(Londra. — Galleria Nazionale).

dovrebbero far parte ora delle collezioni inglesi T. T. Ellis, Ph. Lehman, L. Douglas, e della collezione Kress di New-York. Conosco i diciotto pannelli soltanto per riproduzione fotografica. Essi mi sembrano assai prossimi alla maniera di Fra Diamante:

¹ P. BACCI, *La Trinità del Pesellino* ecc. *Nuovi documenti*, in *Rivista d'Arte*, II, 1904, p. 160 e segg.; L. DOUGLAS, nell'articolo del *Burlington Magazine* che cito nel testo, ritiene alcune di tali figure dello stesso Lippi. Ho avuto la fotografia dei diciotto pannelli dalla cortesia del Sig. Berenson.

i due indicati con le lettere C e D a pag. 287 del « Burlington Magazine » LX, 1932, sono particolarmente affini alle figure di Santa Tecla e S. Gerolamo, nel quadro del Museo Fogg.

Si ricollega alla Trinità del Pesellino la tavola n. 11 del Museo di Prato con la Vergine che dà la cintola a S. Tommaso (fig. 5): la composizione ricorda, infatti, quella del quadro londinese, dal quale la figura di S. Gregorio deriva direttamente. Perciò anche questo dipinto è posteriore al '59. Già il Cavalcaselle, pur ammettendo che esso fosse di mano del Lippi, vi notava tracce d'un aiuto e supponeva che l'aiuto fosse Fra Diamante « per analogia con le figure dipinte da Fra Diamante nella tavola già posseduta dai Sigg. Berti di Prato¹ ». Oggi, però, si tende a vedere in quest'opera l'esclusiva fatica del Camaldolese. Se l'Ulmann² e il Supino³ ammettevano ancora la collaborazione, già alla Mendelsohn la tavola sembrava tutta di scolari, « senza una linea del Lippi »;⁴ così al Frizzoni⁵ e al Berenson, il quale precisava il nome di Fra Diamante; il Van Marle⁶ e il Pudelko⁷, invece, ritornavano all'idea della collaborazione, che, a me, sembra da respingersi del tutto. Le immagini rivelano le stesse caratteristiche del quadro Fogg: corpi senza plastica consistenza, colori qualitativamente vivi con predominio di rosso e di giallo; inerte funzione di luce; inoltre riappare la solita incertezza psicologica, determinantesi specialmente attraverso i piccoli occhi a palpebre sporgenti. Il miglior pezzo è la testa di S. Margherita, perchè, per essa, il pittore aveva un modello nella Madonna col Bambino e S. Giovannino del Lippi, agli Uffizi.

Con la tonalità chiassosa della tavola n. 11 contrasta la so-

¹ CAVALCASELLE, *op. cit.*, V, p. 177.

² H. ULMANN, *Fra Filippo* ecc., p. 40.

³ I. B. SUPINO, *op. cit.*, p. 91.

⁴ H. MENDELSON, *op. cit.*, p. 185.

⁵ G. FRIZZONI, *La Galleria Comunale di Prato in Rassegna d'Arte*, 1912, p. 114.

⁶ R. VAN MARLE, *op. cit.*, X, p. 448.

⁷ G. PUDELKO, *art. cit.*, p. 56.

brietà cromatica, a base di grigi, di un'altra tavola dello stesso Museo (n. 19), la Vergine tra Santi e alcuni committenti (fig. 6).



Fig. 5. — FRA DIAMANTE: La Vergine dà la cintola a S. Tommaso.
(Prato. — Museo).

Non si può però essere sicuri che la sobrietà sia fino a quel punto originaria, perchè il Vasari ricorda il dipinto all'aperto, « sopra un pozzo in un cortile » dell'Ospedale del Ceppo a Prato¹, ed

¹ VASARI-MILANESI, II, 621.

il Baldanzi specifica: « per causa delle intemperie, cui fu lungamente esposto, ha perduto le imprimiture dei colori in guisa da non parere più quello »¹. Esso venne pagato al Lippi dall'Ospedale 85 fiorini d'oro il 25 maggio 1453². Ammettono per esso la paternità di Fra Filippo il Cavalcaselle³, il Frizzoni⁴ e, per la figura della Madonna, il Toesca⁵; si astiene dal pronunziarsi il Supino; lo dichiara opera di scuola la Mendelsohn⁶; precisano la collaborazione « Fra Filippo - Fra Diamante » l'Ulmann⁷, il Berenson, il Pudelko (« scolaro di Prato »)⁸. Tra questi ultimi scrittori non v'ha tuttavia accordo circa i termini della collaborazione.

Il problema attributivo in questo caso è senza dubbio più difficile che nei casi precedenti, soprattutto a causa di quel *quid* estraneo, sovrapposto dai restauri all'effetto originario, e perciò frapposto tra la sensibilità nostra e quella di chi ha dipinto. Comunque, se avviciniamo la tavola alla tavola Fogg, rileviamo nette corrispondenze: attraverso la levigatezza tutta ammodernata delle immagini pratesi ricompaiono i deboli caratteri formali e sentimentali del dipinto americano, caratteri che sembrano particolarmente coincidere nei due santi Giovanni, dalle teste così simili, e nel S. Gerolamo e San Giovanni, impostati al suolo in identico modo. Anche le figure di Maria e del Bambino non hanno la salda vita delle figure tutte del Lippi, nè il drappo rosso-oro, che sta loro a tergo, implica il valore di necessità artistica, che ha, per es., quello retroposto alla Madonna di Fra Filippo, già a Nizza, pubblicata dal Toesca nell'*Arte*, 1932, p. 105.

¹ F. BALDANZI, *Pitture di F. F. ecc.*, p. 50.

² VASARI-MILANESI, II, p. 622, in nota, e G. GUASTI, *op. cit.*, p. 108, doc. n. IV.

³ CAVALCASELLE, *op. cit.*, V, 170.

⁴ G. FRIZZONI, *art. cit.*, p. 112.

⁵ P. TOESCA, *Enciclopedia italiana*, XXI, 1934, p. 238.

⁶ H. MENDELSON, p. 181.

⁷ H. ULMANN, *Botticelli*, p. 14.

⁸ G. PUDELKO, *art. cit.*, p. 46.

Restauro e collaborazione non sono, d'altra parte, bastevoli



Fig. 6. — FRA FILIPPO E FRA DIAMANTE: La Vergine tra Santi.
(Prato. — Museo).

a disperdere gli elementi di bellezza, insiti nel volto della Ma-

donna, memore ancora di tardo-gotiche idealità; i profili di Marco Datini e degli altri committenti sono, invece, tanto alterati da rendere impossibile un giudizio. Concluderei, perciò, che in quest'opera sia da riconoscersi una collaborazione tra i due pittori, e, attraverso a ciò che si è spersonalizzato a causa delle ridipinture, isolerei ancora la testa di Maria, eseguita dal Lippi, e le immagini dei Santi Stefano e Battista, eseguite da Fra Diamante¹.

Un'altra tavola dello stesso gruppo sospetto e dello stesso Museo è la Natività n. 20, proveniente, come il Vasari attesta², da San Domenico di Prato (fig. 7): essa è da collocarsi più tardi dei dipinti di cui s'è detto, perchè stilisticamente s'accosta agli affreschi del duomo di Spoleto, eseguiti tra il '67 e il '69.

L'impressione prima che l'opera, la quale ha pur essa molto sofferto, suggerisce, è di eccesso: chi guarda rimane urtato dalle alte figure dei santi Giorgio e Vincenzo Ferrer, che fiancheggiano la scena togliendole respiro. Lo schema compositivo ha dei precedenti precisi nelle Natività di Fra Filippo del Museo Federico e degli Uffizi; Fra Filippo o, per suo suggerimento, Fra Diamante, hanno dunque derivato questa da quelle, aggiungendo ai lati, come apporto nuovo, i due santi. Nell'insieme la mano del Camaldolese appare tuttavia predominante: la scorgei nel S. Giuseppe, sommario, dal volto affine a quello degli Apostoli che a Spoleto assistono alla morte della Madonna; nel San Giorgio, in cui ritornano accentuati i caratteri negativi già fatti notare in altre opere. Il panneggio, infatti, in questa figura,

¹ Mi domando se il medesimo rapporto di collaborazione non sia da riconoscersi anche nella Madonna col Bambino già nella collezione Brownlow, poi nella Galleria nazionale di Londra (n. 3424). Nella testa della Vergine vedrei il Lippi del momento stesso della Madonna Datini; nel resto non lo vedrei, e penserei a Fra Diamante. Il quadro, del resto, è già stato escluso da altri dal catalogo delle opere lippesthe (cfr. MENDELSON, *op. cit.*, p. 197; PUDELKO, *art. cit.*, p. 56, nota; VAN MARLE, X, 448: questo scrittore lo avvicina anch'egli alla Madonna Datini e alla Madonna che dà la Cintola).

² VASARI-MILANESI, II, p. 621.

ha la calligrafica cadenza delle stoffe dell'Arcangelo nella tavola della Madonna che consegna la cintola a S. Tommaso e la testa ripete, nelle lumeggiature e nel tipo, quella del Tobiolo nel suddetto quadro pratese. Lo sfondo, con incertezza prospettato, è d'un.



Fig. 7. — FRA FILIPPO E FRA DIAMANTE: La Natività.

(Prato. — Museo).

grigio-verde scuro, certamente molto più scuro, oggi, di quello che il pittore volesse; s'intravedono in esso, tra le roccie a scaglion, i fanciulli sonatori, una capanna, gli animali del presepio; in alto, una coroncina di angeli inconsistenti e sciupati, si profila contro il cielo cupissimo, tagliato da quelle nuvole a striscie, care al pittore del quadro Fogg, della Trinità nelle Esequie di S. Gerolamo, della Consegna della cintola, a Prato. A quel pittore

mi sembra che anche questo sfondo vada riferito. Fra Filippo, perciò, dovrebbe qui avere lavorato quasi esclusivamente alle figure della Madonna e del Bambino: se la Madonna, infatti, si avvolge in panni piuttosto convenzionali, ha tuttavia una testa delicata, ben messa sul collo cilindrico, sul quale ricade il velo sottile, che lascia intravedere l'acconciatura e l'orecchio tipicamente lippeschi. Non conosco una testa dipinta da Fra Diamante che abbia la qualità di questa. Anche il Bambino mi sembra forte e vivo: lo si confronti con quello, press'a poco dello stesso tempo, nella Natività di Spoleto, certamente del Camaldolese, e si concluderà che quello della Natività di Prato non può essere di lui.

Ed ecco l'apprezzamento degli scrittori: il Cavalcaselle dice questa una delle opere migliori di Fra Filippo, sebbene sciupata¹; l'Ulmann l'accosta alla Natività del Louvre (n. 1343), che ritiene Fra Diamante²; la Mendelsohn l'attribuisce alla scuola del Lippi³; il Van Marle la dice in parte di Fra Diamante⁴; il Berenson specifica come del Lippi il disegno della Madonna e del Bambino e la mano di S. Vincenzo; il resto di Fra Diamante; il Pudelko la crede terminata da uno scolaro⁵.

Al gruppo stesso appartiene, infine, la Circoncisione (fig. 8) della chiesa di S. Spirito in Prato, che un documento pubblicato dal Guasti informa essere stata pagata al Lippi tra il febbraio 1467 e il marzo 1468⁶. La tavola è tutta dipinta, in parte a olio: però, anche attraverso le attuali condizioni, è facile arguire ch'essa non è stata eseguita del tutto dal maestro. A lui si deve certamente la composizione, nella quale, sebbene disposte secondo uno schema prospettico, le figure sembrano schierarsi una accanto all'altra, quasi su uno stesso piano; l'architettura si subor-

¹ CAVALCASELLE, *op. cit.*, V, p. 179.

² H. ULMANN, *Botticelli*, p. 18.

³ H. MENDELSON, *op. cit.*, p. 180.

⁴ R. VAN MARLE, *op. cit.*, X, p. 448.

⁵ G. PUDELKO, *art. cit.*, p. 50.

⁶ G. GUASTI, *op. cit.*, p. 108, doc. V.

dina a esse e pare angusta, nel fondo, rispetto al primo piano. Se, anche in ciò ch'essa ha di negativo, è indubbia l'invenzione



Fig. 8. — FRA FILIPPO E FRA DIAMANTE: La Circoncisione.
(Prato. — Chiesa di S. Spirito).

del Lippi « monumentale », quello cioè delle Esequie di S. Stefano nel duomo di Prato, assai più difficile, invece, riesce individuare il segno di lui nelle singole immagini; e non perchè non abbia lavorato a esse, ma perchè esse oggi appaiono troppo ugua-

gliate, spersonalizzate, per darne un giudizio. La mano di Fra Diamante è stata a ragione indicata in questo dipinto da tutti gli autori; ma, a me sembra, quasi più per concretare l'impressione di convenzionale antilippesca vacuità, che, così come la vediamo, la tavola, con le sonnolenti immagini, oggi suggerisce, che per assolute corrispondenze tra essa e altri dipinti. Comunque è certo che essa, così felicemente documentata, poco c'informa e in rapporto a Fra Filippo e in rapporto a Fra Diamante.

Dinanzi alla stretta e palese cooperazione nelle tavole destinate a chiese o a enti pratesi si potrebbe credere che altrettanto stretto e palese sia stato il rapporto tra i due pittori negli affreschi della cattedrale, eseguiti in quegli stessi anni (1452-1467).

Invece, no. Le storie dei Santi Stefano e Giovanni Battista attestano l'evolversi graduale e rettilineo del Lippi maturo e offrono un complesso di caratteri stilistici così coerenti da escludere, se non in minime parti, la mano d'aiuti. Questo fatto ha trovato speciale conferma dopo i restauri del 1935.

Poichè, d'altra parte, la permanenza di Fra Diamante presso il Lippi è attestata dai documenti fino dall'inizio dei lavori, è da supporre che, tranne i pochi punti in cui la sua mano può essere precisata, il Camaldolese negli affreschi di Prato debba avere avuto una di quelle forme di partecipazione di bottega, attiva, ma che non appaiono, perchè si esauriscono in un apporto prevalentemente manuale¹.

Ho già riferito a Fra Diamante quel motivo (che passerà poi al Gozzoli e ad altri) di decorazione del paesaggio con erbe filiformi e pianticelle a foglie appuntite, serpeggianti qua e là tra gli scaglioni rocciosi. Probabilmente all'esecuzione delle rocce stesse egli ha anche atteso, e, in genere, a quelle parti di sfondo, paesistico o architettonico, che non impegnavano troppo

¹ Cfr. *Degli affreschi di Fra Filippo in Prato*, Prato, G. Salvi ed. p. 7, n. 1.

il resto della composizione. Mi pare anche ragionevole supporre

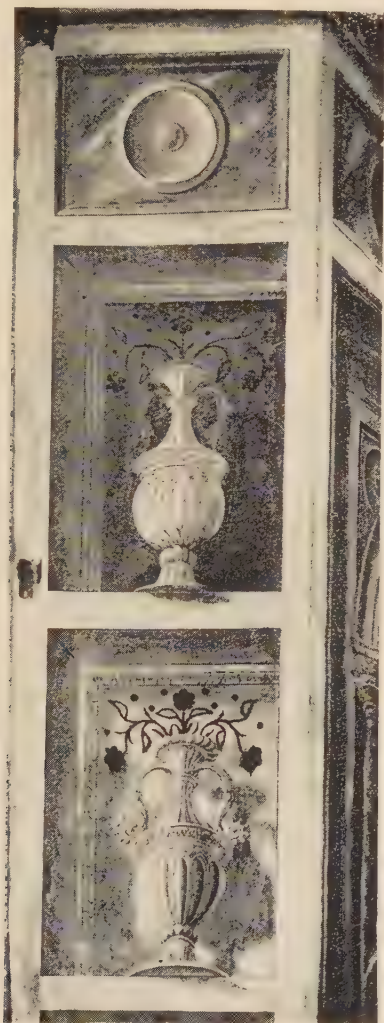


Fig. 9. — FRA DIAMANTE: Motivo di decorazione.
(Prato. — Duomo).

la mano dell'aiuto in certi motivi puramente decorativi, della cui esecuzione il Lippi, ideati che li ebbe, non è probabile si

compiacesse: per esempio, nei fregi divisori delle vele della crociera e in quelli delle varie zone d'affresco; nel complesso gioco di cerchi, raggi e cherubini contro cui grandeggiano gli Evangelisti, sulla volta; nelle decorazioni delle vesti, delle aureole, delle mitrie, delle coperte; decorazioni di tipo vario, anche a stucco dorato, che il restauro recente ha messo in luce un po' dovunque, specialmente nelle storie più antiche.

Ritengo, inoltre, che spetti alla mano di Fra Diamante il grazioso motivo di anfore sovrapposte, d'ispirazione donatelliana, ornante lo sguancio della finestra (fig. 9): anfore viste di sottinsù, nitide come tarsie, sovrastate da un fregio filiforme che rafforza in chi guarda l'impressione delle pietre connesse.

Ai lati della finestra stessa stanno le due figure dei santi pratesi Giangualberto e Alberto, poste entro nicchie arcuate, fiancheggiate da colonne ioniche molto sottili (fig. 10). Direi, figure e nicchie, eseguite da Fra Diamante. Entro il panneggio ammanierato, che negli affreschi spoletini sarà ripetuto fino alla monotonia (il braccio sinistro s'avvolge stretto nel manto, raccogliendone la massa in un caratteristico aggruppamento di stoffa) entro quel panneggio, dico, si nasconde l'imprecisa struttura dei corpi che pure hanno intenzioni d'ampiezza. Tanto i corpi che i volti, genericamente atteggiati, indicano Fra Diamante sotto l'influsso del Lippi monumentale; il confronto, anzi, tra questi Santi e le vicine figure di Fra Filippo, che assistono alle esequie di Santo Stefano, convince, a me pare, dell'indubbia paternità dei primi.

È stato l'Ulmann ad avanzare quest'attribuzione¹. Inoltre egli ha precisato la mano del Camaldolese in alcune figure del Banchetto d'Erode, nel quale già il Cavalcaselle aveva supposto un aiuto. Si tratta della parte sinistra, in ombra, che ha molto sofferto per l'umidità e le ridipinture (fot. Alinari n. 10413): la colossale figura dell'alabardiere non può essere, infatti, di mano del Lippi, nè si può supporre che lo siano le rovinatissime

¹ H. ULMANN. *Fra Filippo* ecc., p. 24.



Fig. 10. — FRA DIAMANTE: I SS. Giangualberto e Alberto.
(Prato. — Duomo).

figure dei sonatori retrostanti. Salomè, che, lì presso, tende il vassoio verso il capo reciso di Giovanni, rivela pur sempre, sebbene ridotta a larva, chi sia Fra Filippo.

Il quale non ha creduto, evidentemente, negli affreschi di Prato, di lasciare a Fra Diamante o ad altri alcuna vera iniziativa. Da ciò la bella coerenza stilistica di questo suo ciclo, l'incomparabile singolarità di esso rispetto a tutta la sua opera.

Altrettanto non può dirsi delle Storie di Maria a Spoleto.

Le trattative tra il Lippi e l'Opera di quel duomo s'iniziano nel maggio 1466¹, ma soltanto nell'aprile dell'anno successivo il pittore si stabilisce in quella città con il figlio Filippino e Fra Diamante: S'inizia subito la preparazione degli affreschi. Nel novembre '68 era compiuta l'Incoronazione di Maria, poichè da essa si toglievano i ponti. Resultano accertate, anteriormente a quella data, due assenze del pittore: una, nell'aprile, perchè era malato, e una nel settembre perchè si trovava a Firenze, da dove rispondeva a una lettera che Lorenzo il Magnifico gli aveva scritto da Cafaggiolo². Agl'inizi del '69 s'incominciano a dipingere, da sinistra a destra, le storie sottostanti (Annunciazione, Morte della Madonna, Natività). Nel giugno il Lippi è di nuovo malato. Nel settembre Fra Diamante compera dei fogli d'oro e dell'azzurro d'oltremare, ultimi acquisti per il maestro: il 13 ottobre infatti i documenti informano, a un tratto, delle spese per i suoi funerali. Però, il 23 dicembre dello stesso anno si tolgono i ponti dal coro e nel giorno di Natale gli Spoletini possono ammirare la decorazione del tutto ultimata.

Da queste notizie si deduce che, quando Fra Filippo lavorava a Spoleto, doveva essere ormai in condizioni di salute non buone. Tale circostanza spiega come l'estrema fase della sua atti-

¹ Per tutte le notizie relative all'attività del Lippi a Spoleto, cfr. L. FAUSTI, *Le pitture di Fra Filippo Lippi nel Duomo di Spoleto*, in *Archivio per la Storia ecclesiastica dell'Umbria*, II, 1, 1915.

² U. MANGIN, *op. cit.*, p. 81.

vità riveli su larga scala la collaborazione. Gl'informatissimi documenti danno, accanto al Lippi, tre persone: il figlio Filippino, fanciullo intorno ai dodici anni, Fra Diamante e un Pier Matteo d'Amelia, definito « garzone »; questi è nominato per avere tolto i palchi all'Incoronazione di Maria, ormai compiuta. Poichè le parti che non sembrano essere state dipinte dal Lippi, si rivelano — come vedremo — stilisticamente affini alle già considerate tavole di Prato (specie a quelle più tarde), e poichè, astraendo dai restauri, non appare nell'insieme del ciclo spoletino traccia originaria che possa essere riferita a mano che non sia quella dei due frati, si deve concludere che Pier Matteo d'Amelia, non altrimenti noto, abbia prestato servizi del tutto manuali e per noi trascurabili.

Fra Diamante, invece, non solo ha portato a compimento l'interrotta decorazione, ma, come già il Cavalcaselle pensava, ha partecipato molto a essa, anche mentre Fra Filippo era in vita.

Colui che per il primo ha tentato di precisare le parti del Camaldolese è stato ancora l'Ulmann¹. Le sue conclusioni furono accolte in parte dal Supino, dalla Mendelsohn, dal Gronau; il Berenson invece appare, rispetto a questi scrittori, più contrazionista in rapporto alla partecipazione del Lippi, e dichiara le storie di Spoleto « quasi tutte di Fra Diamante ».

Le condizioni in cui oggi le vediamo, quelle storie, non sono, veramente, le più favorevoli allo studio: gli sfondi ridipinti, le parti a tempera in più luoghi cadute, l'umidità che ha corroso, in altri, il colore e i contorni, tutto concorre a turbare il giudizio e a fare apparire l'effetto meno alto. È facile intendere, d'altra parte, che questa estrema fatica del Lippi, indipendentemente dalle offese del tempo e degli uomini, è nata di qualità inferiore rispetto agli affreschi di Prato: l'età più avanzata del maestro, le sue condizioni di salute, la necessità d'aiuto hanno lasciato tracce nell'essenza stessa di quella pittura. Tuttavia, poichè è pur sempre Filippo Lippi che l'ha pensata, essa ha, anche oggi,

¹ H. ULMANN, *Fra Filippo* ecc., p. 45 e segg.

un suo vasto respiro, il respiro del buon Quattrocento fiorentino, per il quale il Vasari un giorno poteva esclamare: «...et passai d'Ascesi, Fuligno, Spuleti dov'io rividi la cappella di Fra Filippo nel duomo, cosa molto bella!, fu grand'uomo»¹. Nelle parti che rivelano il Lippi v'è qui anzi, come in nessun'altra opera di lui, il presentimento di futuri sviluppi della pittura fiorentina.

Ma cerchiamo, per ora, la mano di Fra Diamante. Mi pare giusto averla indicata assai attiva nell'Incoronazione di Maria.

La scena rivela il desiderio audace di « far grande »: il gruppo dell'Eterno e della Vergine è di vaste dimensioni e ha per sfondo quel motivo di ampi cerchi concentrici, rutilanti di raggi e di punti d'oro, che Fra Filippo, più in piccolo, aveva già adottato nelle vele del coro di Prato. Quei cerchi che, isolando le due figure, ne accentuano l'idea di gloria, sono sospesi nell'azzurro, un azzurro oggi assai stridente, che annienta ogni profondità di spazio. Angeli, ai lati, danzanti e offrenti fiori; figure di profeti e di sante, in basso, a sinistra e a destra, oranti; tutte maggiori del naturale.

In questo insieme appariscente, che ha un equilibrio che nasce, se si può dire, da uno squilibrio — carattere ingenito nell'idea creatrice, non posteriormente acquisito — si distinguono senza eccessiva difficoltà, mi sembra, le figure eseguite dal maestro da quelle dell'aiuto. A questi spetta la parte centrale: l'Eterno, Maria, gli accessori (fot. Anderson n. 30672). Non si può dubitarne: la mancanza di rilievo, in contrasto con gl'intenti di monumentalità; i lineamenti fortemente segnati, eppure minuti e inattivi; i piccoli occhi a palpebre sporgenti; il panneggio convenzionale nella calligrafica ampiezza, tutto rivela Fra Diamante, il Fra Diamante contraddittorio ed « evoluto » dei dipinti tardi di Prato.

—

¹ GAYE, *Carteggio...*, vol. III, p. 207. (Lettera a don Vincenzo Borghini da Roma, il 14 aprile 1566).

Egli riappare negli Angeli della parte destra. Sorprende in quelli di sinistra, del Lippi (fot. Anderson n. 30673), un senso nuovo di libertà, che dà moto ai volti, alle ali, ai panni, avendo il mezzo espressivo in una linea precisa e fluida. I colori pallidi bianco-ambra, verde-reseda, giallo-rosa possono oggi valere meno ai nostri occhi; ma la funzione particolarissima della linea, della cui originarietà non c'è ragione di dubbio, poichè è la caratteristica di stile delle più belle figure di Fra Filippo maturo (Madonna degli Uffizi, Salomè danzante nel duomo di Prato, ecc.) toglie ogni incertezza all'attribuzione.

Negli Angeli di destra, invece, tutto è secco, tutto è greve (fig. 11); mosse o statiche che siano, le figure sono in posa, impacciate, legate; i volti lunghi e stretti lasciano trasparire l'incapacità di Fra Diamante d'infondere, per vigore di stile, vita; il panneggio s'arruffa o si stende, non per esigenza d'arte, ma per calligrafica consuetudine, come nelle tavole di Prato.

Anche le figure delle Sante sottostanti (fig. 12), di più largo squadro, rivelano, nelle parti ancora giudicabili, quei caratteri di manierismo alla Lippi già tante volte indicato in Fra Diamante. Soltanto la testa di Eva è resa con immediatezza e bravura e ricorda quelle delle donne in pianto nelle Esequie di S. Stefano a Prato. Potrebbe essere dello stesso Filippo.

Il quale riappare, mi sembra, nei Profeti della parte sinistra, che una vibrante linea delimita: la linea del tardo Lippi, la quale suggerisce rilievo, movimento, sentimento anche quando l'immagine è un'ombra di ciò che fu (fot. Anderson n. 30675). Le vecchie ridipinture del fondo alterano — s'è detto — la funzione dello spazio, perchè l'azzurro s'addossa alle figure, indurendone i contorni; ma, anche così, s'intende che quei Profeti hanno una remota origine masacesca e posarono un giorno ben saldi sulla terra.

Riterrei, inoltre, che il Lippi abbia non solo ideata, ma anche eseguita, l'Annunziazione (fot. Anderson n. 30665), in cui la figura della Vergine ha così schietta energia formale e psicologica da escludere, mi pare, l'intervento di Fra Diamante: come non cogliere, d'altra parte, un rapporto tra questa sensibile testa

e quella della donna, che bisbiglia all'orecchio dell'altra, nel Banchetto d'Erode di Prato (fot. Alinari n. 10415)? Nell'Annunciata, per tempo posteriore, la linea ha una funzione più risentita e conclusa, e imprime, tra l'altro, al gioco delle mani una nervosità vibrante, per il Lippi nuova; ma coincidono lo squadro largo, la fattura rapida e sicura, la precisa individualizzazione delle due immagini. Pure intimamente lippesca mi sembra la lieve penombra chiaroscurale che avvolge la scena, attenuando ancora più i rossi e gli azzurri delle vesti, addolcendo il nitore dell'architettura. L'affresco ha sofferto: l'ala dell'angelo, a tempera, è caduta e di essa sussiste soltanto il contorno; tuttavia l'originario effetto d'insieme mi pare, qui, serbato più che altrove. Il Van Marle e il Berenson ascrivono invece questo affresco a Fra Diamante, di cui vedrei la mano soltanto nello sfondo e nell'Eterno tra angeli, in alto.

Se si riconosce quel senso d'accorato raccoglimento che moralmente ingrandisce le immagini dell'Annunciata e del Gabriele, deve pure riconoscersi, quanto diversa, quanto povera di forma e d'animo, sia la folla, che, nella storia accanto, assiste alla Morte della Madonna.

La composizione ripete lo schema, d'origine ancora giottesca, delle Esequie di S. Stefano: dovrebbe darle grandiosità anche maggiore il vasto paese retroposto con i consueti scaglioni di rocce degradanti; ma la fattura particolaristica e minuta dell'insieme, e il prevalere, oggi accentuato, di crudi toni verde malachite aboliscono ogni carattere di sintesi e di vera ampiezza.

Le immagini s'aggruppano ai lati del feretro, che è ai piedi del declivio; il rapporto prospettico tra il primo e gli ultimi piani, così come lo vediamo, non è giusto, perchè questi sovrastano quello, troppo immediati: le figure non stanno dentro il paesaggio, ma dinanzi a esso, come dinanzi a una scena. Ripensando alla solenne semplicità, all'inscindibile vincolo che lega paese e figure negli affreschi di Prato, mi pare opportuno concludere che in questa ammanierata campagna spoletina sia da vedersi soltanto la mano di Fra Diamante.



Fig. II. — FRA DIAMANTE: Particolare dell' Incoronazione di Maria.
(Spoleto. — Duomo).

Nelle figure manca ogni ricerca d'individualità, di quell'individualità cui il Lippi ha aspirato sempre, dalla giovanile tavola Trivulzio del Museo Civico di Milano all'affresco delle Esequie di S. Stefano di Prato, estrema prova tutta sua. Gli Apostoli (fig. 13) che assistono al transito della Madonna non hanno alcun rapporto di stile con le figure che assistono al transito di S. Stefano. Essi, colle lunghe chiome bianco-grigiè, con i volti atteggiati a espressione di convenzionale mestizia, ricordano piuttosto gli assonnati vecchi delle tavole di Prato: S. Pietro, che in ampi paludamenti sacerdotali rivela particolari intenzioni di monumentalità, ha lo stesso volto di S. Agostino nella Consegna della cintola; altri ripetono con timide varianti il tipo di S. Giuseppe della Natività; tutti, poi, con l'ammiccare dei piccoli occhi a palpebre sporgenti, assicurano d'essere figli di Fra Diamante, fratelli dei Santi della pala Fogg. Dire « tutti », però, forse è inesatto. Mi pare debbano riferirsi al Lippi la prima figura di giovane Santo, che volge le spalle, a sinistra, e la testa giovanile, profilata, che gli s'affaccia accanto: salda immagine la prima in cui altri ha notato il ricordo degli Apostoli del Tributo, e che già prelude, d'altra parte, nel panneggio fastoso e libero, al manierismo fiorentino; testa tipicamente del tardo Lippi la seconda, che ripete quella di Gabriele nell'Annunciazione vicina e quella d'un altro angelo, nella schiera di sinistra dell'Incoronazione.

Allo stesso Lippi ascriverei poi la figura della Madonna morta: dal capo incassato audacemente tra le spalle ai grossi piedi erti, discosti, l'immagine, pesante e forte, è trattata con tanta energia di linee e di piani da escludere senz'altro la mano dello scolaro. La quale escluderei anche dalle due donne sedute presso il feretro: sono meno grandiose di quelle che, con castagnesco vigore, lamentano la morte di S. Stefano a Prato; ma, nel compatto blocco delle membra, reso per largo e rapido segno, fanno supporre pur esse la mano di Fra Filippo (fot. Anderson n. 5902).

Nel gruppo di destra, ai piedi del feretro, indicherei, infine, di nuovo prevalente l'attività di Fra Diamante (fig. 14):



Fig. 12. — FRA DIAMANTE: Particolare dell'Incoronazione di Maria.
(Spoleto. — Duomo).



Fig. 13 — FRA DIAMANTE: Particolare della Morte della Madonna.
(Spoleto. — Duomo).

le immagini, sotto il panneggio ridondante, sono malsalde e senza peso, esseri senza vita, in posa. Soltanto il monaco in bianco e nero appare, nell'ampiezza della struttura e nell'acuta resa psicologica, prossimo alle figure delle Esequie di S. Stefano. Anzi, proprio il « lippismo » di quest'immagine (in cui fu visto uno dei ritratti di Fra Filippo), non lascia dubbio, mi sembra, sul « non lippismo » delle altre. Le quali attribuirei tutte al Camaldolese: le due a sinistra del monaco suddetto richiamano, infatti, le solite figure delle tavole di Prato; i tre angeli reggicandelabro si riconnettono invece al trio degli angeli cantori, a destra, nell'Incoronazione.

L'Ulmann ritiene, mi pare giustamente, che in questo affresco debbano vedersi le estreme tracce autografe di Fra Filippo.

La Natività, ultima storia di questo ciclo, rivela senza dubbio, in ogni parte, l'impronta di Fra Diamante (fot. Anderson n. 30670). Questi dispone ormai d'una specie di repertorio formale e tipologico, al quale attinge in ogni evenienza. Ed ecco che la Madonna è identica a quella dell'Incoronazione, nella testa posta di quarti, nei lineamenti minuti, nel panneggio ammanierato, che avvolge una struttura di fatto inesistente; S. Giuseppe è il solito tipo sonnacchioso, corrucciato, che ricorda i vecchi Santi delle tavole di Prato e gli Apostoli della Morte di Maria; i ragazzi pastori, a sinistra, sono gli stessi monelli che in veste d'angelo stanno ai piedi del feretro della Madonna, mentre gli angeli adoranti, sull'alto appaiono prossimi a quelli di destra, nell'Incoronazione. Le loro mani giunte, a corte dita disossate, riappaiono con frequenza nella figure di Fra Diamante, il quale tuttavia, appena può, preferisce nascondere le superiori estremità sotto il panneggio o in altro ingegnoso modo. Così con caratteri che denotano il desiderio, tanto vivo quanto inattuabile, di fare « alla Lippi », il Camaldolese concludeva l'estrema fatica del maestro fiorentino.

Voglio ricordare ora due tavole tarde, in cui Fra Diamante deve avere lavorato: ora soltanto accenno a esse, perchè mi pare

possano essere meglio intese dopo l'esame degli affreschi di Spoleto.

Una è la pala di S. Francesco, S. Luigi, Santo Stefano con monache genuflesse nella Galleria di Cassel (n. 479). Dal Ca-



Fig. 14. — FRA FILIPPO E FRA DIAMANTE: Particolare della Morte della Madonna.
(Spoleto. — Duomo).

valcaselle, che la vide ancora nel Museo Federico, donde proviene, fu definita « mediocre lavoro eseguito da qualche imitatore delle maniere del Lippi »¹; alla scuola del Lippi l'attribuì

¹ CAVALCASELLE, *op. cit.*, V, 236.

la Mendelsohn¹; a Fra Diamante il Berenson. Anche a me pare che per essa si possa precisare il nome del Camaldolese. Come a Spoleto i tre Santi hanno una struttura apparentemente ampia, ma di fatto inesistente sotto il panneggio di maniera; i colori sono vivacemente stonati; i volti mostrano la solita indeterminatezza psicologica: anche quelli delle monache mancano, entro i secchi contorni, d'ogni individualità. Il pittore ha ripensato, dipingendo le monache, alle Sante spoletine dell'Incoronazione di Maria ed ha tentato di mantenere nella tavola il fare largo dell'affresco: il tentativo è fallito, anche perchè il desiderio d'ampiezza nelle tre immagini maggiori contrasta con l'esiguità dell'edicola, ch'è di sfondo a S. Francesco.

Di qualità più alta è senza dubbio l'altra tavola (fig. 15): la Madonna della Misericordia del Museo Federico (n. 95), che fu riconosciuta allo stesso Fra Filippo dai vecchi scrittori (Cavalcaselle², Supino³; però già la Mendelsohn pensava per essa a cosa di scuola del periodo tardo⁴). Tra i moderni, il Berenson la crede in « gran parte » del Lippi; il Pudelko vi vede la collaborazione dello « scolaro di Prato »⁵; io vi sento richiami a Fra Diamante spoletino; richiami insistenti, sebbene l'idea compositiva e parte dell'esecuzione siano certo di Fra Filippo, e sebbene la funzione della linea, più risentita e conclusa, indichi, anche da parte del Camaldolese, un impegno formale più serio del solito. Accanto a qualche figura che in primo piano, mi sembra di Fra Filippo, s'affacciano i visi dello scolaro con i tipici occhi, i tipici nasi, la tipica mancanza d'individualità; nè tanta tipicità s'attenua, anche se accoglie, inconsuetamente, qualche reminiscenza umbra: la testa imberrettata, che sottosta all'angelo di sinistra, ricorda infatti — come il prof. Salmi ebbe a

¹ H. MENDELSON, *op. cit.*, p. 186.

² CAVALCASELLE, *op. cit.*, V, p. 235.

³ I. B. SUPINO, *op. cit.*, p. 87.

⁴ H. MENDELSON, *op. cit.*, p. 185. (Riproduce il dipinto).

⁵ G. PUDELKO, *art. cit.*, p. 56, nota.

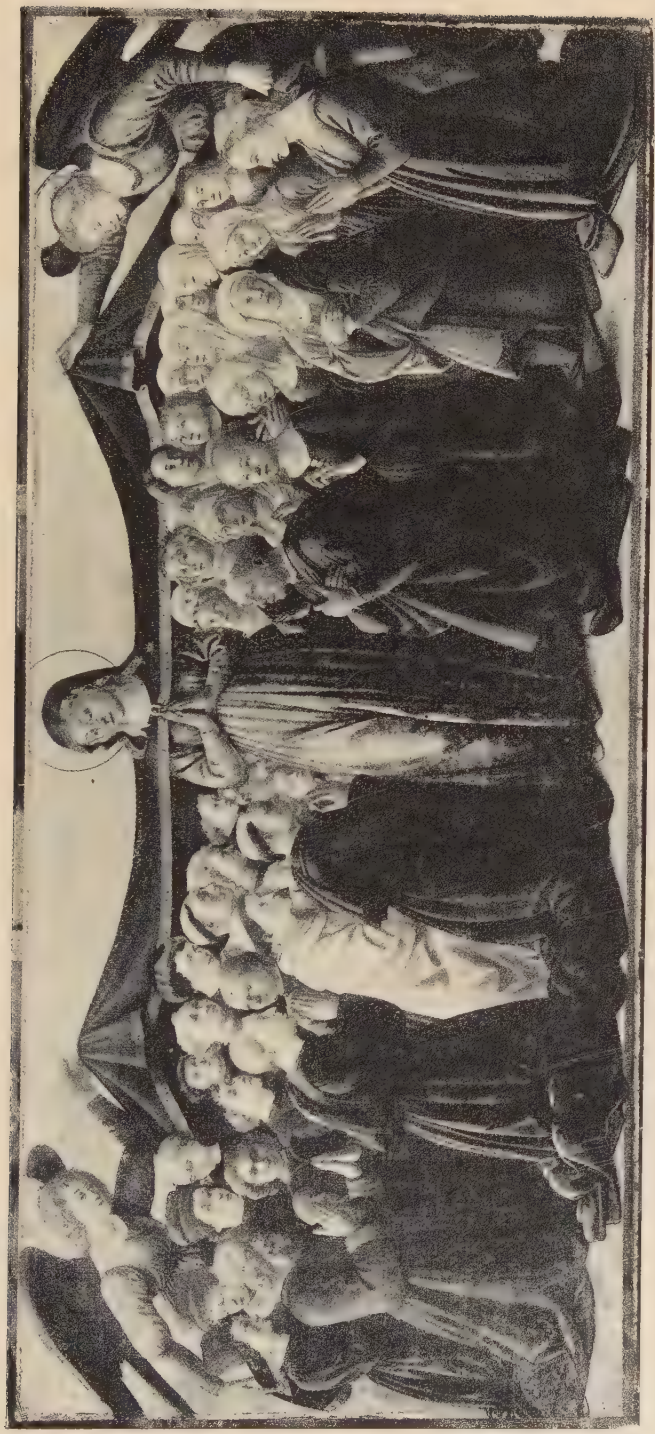


Fig. 15. — FRA FILIPPO E FRA DIAMANTE: La Madonna della Misericordia.
(Berlino. — Museo Federico).

suggerire — i tipi del Bonfigli¹. I richiami a immagini dipinte da Fra Diamante sono molti: le donne genuflesse, nonostante l'aspetto levigato e rifinito, fanno pensare anche qui alle Sante dell'Incoronazione di Spoleto e alle monache della pala di Cas-sel; la Madonna ha ancora il piccolo volto perplesso della Ma-donna nella Consegna della cintola a S. Tommaso; gli angeli che sollevano il gran manto sono assai simili a quelli che ado-rano il Bambino sull'alto della Natività di Spoleto; il vecchio canuto, a mani giunte, a sinistra, ha infine lo stesso volto del-l'Eterno nell'Annunciazione spoletina. Insisto su questi pedanti accostamenti, per convincere che, nonostante la migliore qualità dell'insieme, il dipinto, ideato e in parte eseguito dal tardo Lippi, rivela tuttavia segni molteplici della collaborazione di Fra Dia-mante.

Un'altra tavola (fig. 16), in cui il Berenson vede la mano del Camaldolese, è la Visione di S. Bernardo nella Galleria nazionale di Londra (n. 248). Un documento citato dal Baldinucci informa che fu pagata a Filippo Lippi nel 1447². Il Vasari aveva già indicato la posizione di essa sopra una porta del Palazzo dei Si-gnori, a Firenze³. Nonostante l'esattezza delle notizie il dipinto lascia perplessi: alla perplessità concorre non soltanto lo stato di conservazione (il colore è rovinato e rimesso), ma anche la sua stessa natura. La vecchia letteratura (Cavalcaselle, Supino, Men-delsohn) lo riconosce a Fra Filippo, pur facendo riserve sulla sua qualità; il Berenson, nel '32, indicava invece in esso la prima apparizione di Fra Diamante: « È nella visione di S. Bernardo che ho scoperto per la prima volta la sua presenza, se non ad-dirittura la sua mano. Fra Diamante aveva allora diciassette anni. Lo sento particolarmente nell'angelo che sta al di sopra

¹ Il Lippi nel settembre 1461 era stato chiamato a Perugia a s'imare gli affreschi del Bonfigli nel Palazzo Comunale di quella città: più che per questa via, però, le tracce umbre, in ambiente lippesco, si spiegano con la stessa attività spoletina del Lippi.

² F. BALDINUCCI, *Notizie de' Professori ecc.*, Torino, 1768, I, 557.

³ VASARI-MILANESI, II, 618.

della Vergine»¹. Nel '35 ribadisce l'affermazione: « Fra Diamante (*forse* con Fra Filippo »); « Fra Filippo con l'aiuto di (?) Fra Diamante ».

Il dipinto appartiene a quel gruppo di opere lippesche che



Fig. 16. — FRA FILIPPO: Visione di S. Bernardo.
(Londra. — Galleria nazionale).

risentono decisamente dell'influsso dell'Angelico, e che di recente hanno fatto tanto discutere circa la loro cronologia. Nell'insieme, però, la tavola non ha l'alta qualità che caratterizza le altre (Adorazione dei Magi nella raccolta Cook di Richmond; pala Alessandri nel Museo Metropolitano di New-York, Incoronazione della Madonna nella Pinacoteca Vaticana, ecc.). Special-

¹ B. BERENSON, *Fra Angelico Fra Filippo e la cronologia*, in *Bollettino d'Arte*, 1932, I, p. 65.

mente nella Vergine e negli Angeli vi è tale incertezza formale e psicologica, tale ingenuità di resa dei particolari (mani, capelli, vesti) che ognuno sente quanto, chi dipingeva, fosse in quel momento svagato e senza interesse per il suo lavoro. Le tre teste poi, rovinatissime, che appaiono una alle spalle di Maria, due più in alto, sembrano riflettere una sensibilità non orientata, come le altre parti, verso l'Angelico, ma tipicamente e fiaccamente lippesca. Il Berenson — s'è visto — pensa per esse all'adolescente Fra Diamante. L'Angelo alle spalle della Madonna ha effettivamente rapporto con altri fanciulli del Camaldolese, dipinti intorno al '68-'69, ossia più che vent'anni dopo: per es., con quello di cui s'intravede soltanto il capo a sinistra della Madonna misericorde di Berlino, o con l'altro, che ammicca dietro il grosso cero, nel gruppo di destra della Morte della Madonna di Spoleto. Tuttavia mi domando: v'è proprio bisogno di ammettere, in questa tavola, una mano estranea, responsabile, per sua parte, dell'effetto? A me non pare. Tutto il dipinto ha un carattere così disuguale, affrettato, distratto, anche in ciò della cui paternità lippesca non si dubita (la figura di S. Bernardo), che si può ben vedere in esso un solo esecutore, Fra Filippo; un Fra Filippo sommario, impersonale, che particolarmente piacerà allo scolaro, proprio perchè tale, e perciò meglio imitabile.

Il Berenson attribuisce dubitativamente a Fra Diamante anche la Madonna con il Bambino della Pinacoteca di Lucca (s. II, n. 56; riprodotta dal van Marle X, p. 466), debole cosa, ma estranea, a me pare, a questo pittore. Vi vedo piuttosto la mano di un tardo imitatore del Lippi, che si compiace di calligrafici abbellimenti, e risente anche di Filippino.

Questa e altre attribuzioni berensoniane traggono origine dal tentativo di conoscere l'attività di Fra Diamante dopo la morte di Fra Filippo, in una fase, cioè, di carattere non più lippesco. Nel tentativo lo scrittore americano è stato preceduto dall'Ulmann.

Questi fu il primo ad attribuire a Fra Diamante la Natività del Louvre n. 1343, cui abbiamo già accennato (fig. 17).

Il Cavalcaselle non credeva il dipinto nè del Lippi nè di Fra Diamante, ma di un pittore che ricorda il fare del Pesellino e



Fig. 17. — MAESTRO DELLA NATIVITÀ DEL LOUVRE: La Natività.
(Parigi. — Louvre).

del Baldovinetti¹; (di quest'ultimo era stato senz'altro detto dal Waagen e dal Morelli). L'opinione del Cavalcaselle, però, sfuggì ai più, e, mentre alcuno persisteva nell'attribuzione al

¹ CAVALCASSELLE, *op. cit.*, p. 170.

Lippi (cfr. i vecchi cataloghi del Museo), la signora Logan Berenson riferiva il dipinto a un seguace del Pesellino, appartenente alla « corrente naturalistica », da essa indicato col nome di « Compagno del Pesellino »¹. Il Weisbach accettava la tesi, ma precisava il nome di Piero di Lorenzo, socio di bottega, come si sa dai documenti, del Pesellino stesso²; a Piero di Lorenzo, dubitativamente, lo attribuivano anche il Van Marle³ e il Gamba⁴. L'Ulmann, invece, sosteneva la paternità di Fra Diamante⁵; e così lo Jacobsen⁶, lo Strutt⁷, la Mendelsohn⁸, il Venturi⁹, e, di recente, il Gronau¹⁰. Il Berenson infine, nei suoi elenchi del '35, avanzava l'ipotesi che nel dipinto dovesse vedersi la copia di Fra Diamante di una composizione peselliniana; cercava di spiegare, così, la coesistenza, sia pure indiretta, di elementi lippeschi e peselliniani. Altri, come l'Hautecoeur¹¹ e il Salmi, si limitava a porlo nella « cerchia lippesca »; il Salmi gli riconosceva, anzi, alcuna affinità con il Maestro della Natività di Castello¹².

¹ M. LOGAN, *Il Compagno del Pesellino*, in *Gazette des Beaux-Arts*, XXVI, 1901, p. 26 e segg.

² W. WEISBACH, *Francesco Pesellino und die Romanik der Renaissance*, Berlino, 1901, p. III.

³ R. VAN MARLE, *op. cit.*, X, p. 510.

⁴ C. GAMBA, *Dipinti fiorentini di raccolte americane all'Esposizione di Londra*, in *Dedalo*, 1930-1931, p. 590 (Lorenzo da Prato).

⁵ H. ULMANN, *Fra Filippo ecc.*, p. 60; *Botticelli*, p. 19.

⁶ E. JACOBSEN, *Italienische Gemälde im Louvre*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1902, p. 192.

⁷ E. C. STRUTT, *op. cit.*, p. 122.

⁸ H. MENDELSON, *op. cit.*, p. 203.

⁹ A. VENTURI, *La pittura del Quattrocento*, Milano, 1910, I, p. 579.

¹⁰ G. GRONAU, *In margine al Pesellino*, in *Rivista d'Arte*, 1938, 2, p. 134.

¹¹ L. HAUTECOEUR, *La peinture du Musée du Louvre*, Parigi, s. d., p. 40.

¹² M. SALMI, *La Madonna dantesca del Museo di Livorno e il « Maestro della Natività di Castello »*, in *Liburni Civitas*, V-VI, 1938, p. 43, n. 36 (dell'estratto).

Dopo l'analisi delle opere che crediamo da ascrivere a Fra Diamante è facile concludere — l'abbiamo già detto — che la Natività del Louvre differisce stilisticamente dagli altri dipinti. Il suo schema ripete, sì, quello della Natività di Spoleto, ma uno spirito diverso informa figure e paese. Le figure hanno una saldezza nuova sotto il panneggio a pieghe lente e gonfie; il volto di Maria ha uno squadro largo, che sottintende la conoscenza di tipi verrocchieschi; le mani non sono corte, con molli dita appuntite, ma lunghe, larghe, ossute, e scoprono, insieme ad ambizioni anatomiche, la trama delle vene. La linea in questa figura, come in quella di S. Giuseppe, aspira a una funzione incisiva e conclusa, che Fra Diamante, così come lo conosciamo, non le ha mai richiesto; tale aspirazione è palese anche nella capanna e nel paese, trattati l'una e l'altro con minuzioso particolarismo. L'accostamento a quei pittori fiorentini, che particolarmente hanno affidato all'incisività energetica della linea la resa lirica del loro mondo, mi pare, in questo dipinto, indipendentemente dal risultato, esplicito. Anche se non vi fossero, sull'alto, i due angeli adoranti, copiati dalla Trinità della Galleria Nazionale, lo sfondo, di per sè, indicherebbe l'influsso del Pesellino e del Baldovinetti nei bassi orizzonti a acque serpeggianti, a edifici minutamente indicati, dove lo spazio non è sentito alla maniera, sempre un po' approssimativa, lippesca, che Fra Diamante accoglie senza personali reazioni, ma alla maniera peselliniana, appunto, e baldovinettiana, cubica, precisa, tersa. La luce, che viene con certa violenza da sinistra, intensificando anche troppo la qualità vetrina dei colori, non ha niente a che fare, infine, con la liquida, trepida luce del tardo Lippi, che il migliore Fra Diamante adotta, sia pure privandola di vigore stilistico.

Ora, se in questo dipinto gli elementi peselliniani, baldovinettiani, verrocchieschi finiscono di prevalere su quelli lippeschi, che sono invece il fondo esclusivo della maniera del Fra Diamante noto, come mai un Ulmann, esperto della pittura del Quattrocento fiorentino in genere e del problema Fra Filippo

Fra Diamante in specie, come mai, dico, ha potuto attribuirlo a Fra Diamante?

La risposta sta nel fatto cui ho accennato: egli, e tutti coloro che l'hanno seguito nell'attribuzione, credono di poter indicare nella Natività di Parigi un'opera eseguita dal Camaldolese dopo la morte del Lippi, quando il Camaldolese avrebbe sovrapposto ai caratteri originari altri influssi: l'Ulmann, infatti, precisa che il dipinto avrebbe visto la luce dopo il '69 (morte di Fra Filippo) e prima dell'81 (attività nella Sistina).

Questa tesi, cui il Gronau ha tentato di dare — s'è visto — base documentaria, viene così ad opporsi all'altra, che fa capo alla signora Logan Berenson: quella, cioè, che pone l'opera in ambiente peselliniano.

Prima di prendere posizione rispetto al problema, vorrei considerare la predella della Galleria di Prato (n. 12), che, su indicazione del Baldanzi¹, si ritiene da molti appartenente alla Natività di Parigi e come tale proveniente dalla chiesa di Santa Margherita. Il Guasti avanza tuttavia dubbi sull'appartenenza e sulla provenienza², dubbi che sono condivisi dal Cavalcaselle, il quale, mentre non ammette che la tavola parigina possa ascriversi al Lippi, dà al Lippi questa predella³.

Gli altri scrittori, invece, insistono o su Piero di Lorenzo o su Fra Diamante: il Weisbach⁴, seguito dubitativamente dal Van Marle⁵, ritiene il dipinto di Piero di Lorenzo; l'Ulmann — s'è detto — di Fra Diamante⁶; così la Mendelsohn⁷, così il Venturi⁸, così il Berenson. La maggioranza s'accorda, dunque, nel ritenere la predella di Prato della mano stessa della tavola di Parigi.

¹ F. BALDANZI, *Pitture di F. F. L.* ecc., p. 49.

² G. GUASTI, *op. cit.*, p. 48.

³ CAVALCASELLE, *op. cit.* V, p. 177. n. 1.

⁴ W. WEISBACH, *op. cit.*, p. 111.

⁵ R. VAN MARLE, *op. cit.*, X, p. 509.

⁶ H. ULMANN, *Fra Filippo* ecc., p. 62-65.

⁷ H. MENDELSON, *op. cit.*, p. 203.

⁸ A. VENTURI, *op. cit.*, I, p. 579.

Lo stile dei tre pannelli oscilla tra influssi vari, sui quali prevale, però, quello del Lippi. Nella Presentazione al tempio (fig. 18) il ricordo della Circoncisione di S. Spirito è fuori dubbio: a essa s'ispira lo schema compositivo e soprattutto la figura della Madonna, identicamente atteggiata. V'è, tuttavia, nella più larga spazialità, nel gonfio panneggio ad ampie curve (si vedano le tre spiritose donne, a destra) un fatto nuovo rispetto al modello, ch'è apporto personale di chi ha dipinto. Nell'Adorazione dei Magi (fig. 19) accanto a forme di carattere lippesco (il frate al centro della composizione, il più giovane dei re, a sinistra ecc.), non manca il ricordo del Pesellino, non solo per il modo con cui le figure s'aggruppano, ma anche per l'aspetto di alcuna di esse: quella della Vergine e del Bambino, a es.; d'altra parte, il paggio accanto al frate dal capo inclinato, rivela, già altri l'ha detto¹, influssi botticelliani, e il paesaggio a basse colline, tra cui scorre un'acqua serpeggiante, influssi, per intenderci, baldovinettiani. La linea incide il volume delle immagini, sentite una per una entro il contorno, senza compiacenze naturalistiche, tuttavia; piuttosto, secondo una calligrafia scorrevole, che ancora accosta al Lippi più tardo. Nella Strage degli innocenti (fot. Alinari n. 10446), infine, ritornano i tipi lippeschi; ma sono così agitati e sconvolti entro il gioco sregolato della linea, che la voce del modello quasi non s'ode, sopraffatta da quella acuta, puerile, dell'esecutore imitante. L'Ulmann spiega il carattere incoerente di questa scena attraverso l'incapacità di Fra Diamante di rendere soggetti drammatici.

Senza dubbio la fattura di questo, in rapporto a quella degli altri pannelli, è inferiore e fa pensare a certi cassoni fiorentini della seconda metà del Quattrocento. Anzi, credo che proprio su questa base il Berenson abbia attribuito a Fra Diamante, dubitativamente, i nn. 1181-1182 del Museo Städel di Francoforte²; il segno, però, nelle due scene di storia romana.

¹ J. MESNIL, *Botticelli*, Parigi, 1938, p. 104, n. 12.

² Riprodotti dallo SCHÜBRING, *Cassoni*, n. 332-333; i due, citati dopo, sono riprodotti dallo stesso autore ai nn. 118-119.

a monocromo, mi sembra più duro, il chiaroscuro più pesante, l'effetto più tardo (c. 1480?) e più rozzo. Più rozzi ancora, appena ispirati a un generico lippismo, mi sembrano poi i due dipinti del Museo di Pisa, nn. 19 e 20, che lo stesso scrittore attribuisce a scuola di Fra Diamante.

Ci si domanda: la Natività di Parigi e la predella di Prato sono dunque dello stesso maestro? A me sembra di no: le differenze tra l'una e l'altra sono essenziali, prevalendo nella prima, con manieristica bravura, senza incertezze, caratteri che fanno capo alla corrente Pesellino-Baldovinetti-Verrocchio, mentre, nella seconda, ci si trova dinanzi a un maestro che, con tutt'altro linguaggio stilistico, opera nell'ambito del più tardo Lippi. Se la linea, anche nei tre pannelli, ha una funzione prevalente, si tratta pur sempre di una linea d'origine lippesca, volta a fini decorativi, non funzionali. Il fatto mi pare indubbio nella Circoncisione e nell'Adorazione dei Magi: ma anche nella Strage degli innocenti, dove l'arbitrio lineare è massimo e perciò disorientante, si hanno prove evidenti della mano del Camaldolese. Le madri mostrano lineamenti già visti in altre opere di questo pittore: nonostante l'appariscente tumulto dei gesti e dei sentimenti, nonostante la diversità delle dimensioni, esse, a destra, negli ultimi piani, non ricordano, nel volto, le Sante dell'Incoronazione di Spoleto e le devote della Vergine della Misericordia di Berlino?

Probabilmente, dunque, la predella di Prato, che porrei nell'estremo scorcio del settimo decennio del secolo, cioè nel momento di maggiore evoluzione di Fra Diamante lippesco, *ancora lippesco*, dovè essere eseguita per una tavola che non è la Natività del Louvre. Oppure, se a questa appartenne, venne dipinta da un pittore che non aveva i caratteri di colui che dipinse la tavola: il pittore Fra Diamante.

Chi è, allora, colui che dipinse la tavola? È un fiorentino, operante intorno al '70, che ha subito influssi di maestri diversi. Il Lippi gli ha suggerito il modo di comporre la scena: il Pesellino, il Baldovinetti, il Verrocchio gli hanno prestato idee stilistiche circa la resa delle singole figure e del paese, e



Fig. 18. — FRA DIAMANTE: La Presentazione al Tempio.
(Prato. — Museo).



Fig. 19. — FRA DIAMANTE: L'adorazione dei Magi.
(Prato. — Museo).

lo hanno indotto, attraverso l'intenzionale predominio energetico della linea, a mettere in risalto gli elementi particolaristici della composizione. Gli hanno dato anche insegnamenti circa la funzione del colore e della luce: il suo dipinto indica, però, che, se egli era al corrente dei problemi del tempo relativi ai due fatti, non era, d'altra parte, in grado di darne una soluzione personale.

Mi domando infine: può questo eclettico identificarsi — come altri vuole — con la persona di Fra Diamante? Rispondo di non sapere rispondere. Se, sulla base della pala Fogg, è stato possibile rintracciare la partecipazione del Camaldolese nell'opera del Lippi a Prato e se, movendo da quell'età giovanile, si è riusciti a indicarne la mano nel ciclo spoletino, e in tavole contemporanee a esso, bisogna però ammettere che manca ogni riferimento, quando si voglia condurre l'indagine oltre quei limiti.

Certamente Fra Diamante, che senza fantasia ed intelletto ha cercato, attraverso diciassette anni, di assimilare le forme di Fra Filippo, deve avere subito, dopo la morte del suo modello, altri influssi (egli è vissuto fin'oltre il '98), i quali, sovrapposti alle originarie abitudini lippesche, possono avere modificato assai l'aspetto della sua produzione. Ma, l'ho già detto, tutto ciò manterrà un significato puramente ipotetico sino al giorno in cui un'opera di quel tempo, documentabile, non verrà alla luce, a dare base al ragionamento. Nè tale base può cercarsi negli alteratissimi Pontefici della Sistina, nei quali tutti gli scrittori, dal Cavalcaselle allo Steinmann, si sono forzati di trovare la mano del Camaldolese: ognuno, come si sa, con diverse conclusioni, non mai persuasive¹.

Se, dunque, ogni indagine sull'attività di Fra Diamante, successiva alla morte del Lippi, non può per ora uscire dal

¹ A. VENTURI, ha creduto di rintracciare l'attività di Fra Diamante non nelle figure di Pontefici, ma in una parte dell'affresco la Sommersione del Faraone (*op. cit.*, I, 581).

campo dell'ipotesi, l'attribuzione a lui della Natività del Louvre non dovrebbe essere nè sostenuta, nè negata.

Ma, forse, v'è anche qualche argomento particolare che può infirmarla. Per esempio, questo: che il Pesellino abbia esercitato a Firenze vasto influsso sui piccoli maestri della seconda metà del secolo, è risaputo. Ma come mai Fra Diamante, proprio verso il '70, si sarebbe a un tratto accostato a quel pittore, del quale, negli anni pratesi '59-'60, in cui la Trinità era nella bottega di Fra Filippo, e Fra Diamante collaborava probabilmente a essa nella predella e nel «dossale», non ha mostrato effettivamente di risentirne? Mi rivolgo questa domanda, perchè, non soltanto nella Natività sono stati copiati dal Pesellino i due angeli adoranti, ma anche un altro dipinto, certamente della stessa mano, ha pur esso rapporti con una tavola peselliniana: voglio dire la Madonna tra Santi della Pinacoteca di Budapest (n. 60; fig. 20).

Non insisterò sull'affinità stilistica che intercorre tra le due opere: essa è assai evidente nella comune derivazione da fraintese forme verrocchiesche, derivazione che ha indotto ad allargare le immagini sotto il rigonfio panneggio e a curare con gran zelo gli elementi di decorazione nelle figure e nell'ambiente. Coincidono, così, il costume e l'acconciatura delle Madonne; coincide il largo taglio dei volti e delle mani; coincide il tipo dei Bambini dal tozzo corpo, troppo inciso nel contorno rispetto al modellato, dalla grossa testa rotonda, dai piedi identici e in identica posa, dalle mani insaccate nel polso, con corte dita raggriate. (Mettete a sedere, sul ginocchio materno, il Bambino di Parigi e avrete il suo gemello nel Bambino di Budapest). Anche il colore ha le medesime note un po' stonate, e la luce la medesima pseudo-funzione, indice di sospettati, non risolti problemi di stile. (Guardate lo scherzo di luce sui capelli di S. Giuseppe nella pala di Parigi; lo ritrovate sui capelli di S. Antonio abate nella pala di Budapest).

Ora — ecco ciò che importa — la figura di S. Antonio abate è copiata con minime varianti da una figura che è nella pala del Louvre n. 1661, rappresentante la Madonna con il

Bambino e quattro santi. Quest'opera, data dai vecchi cataloghi del Museo al Lippi, venne attribuita al Pesellino dal Cavalcaselle¹, al Compagno del Pesellino dalla signora Logan Berenson², a Piero di Lorenzo dal Weisbach³, a Zanobi Machiavelli, identificato con il Compagno del Pesellino, dal Salmi⁴, al Pesellino (in parte) dal Berenson e recentemente dal Gronau⁵. Anche a me essa sembra da ascriversi a questo maestro, il quale dovrebbe averla eseguita prima della Trinità di Londra, ancora avendo nel cuore il Lippi: il S. Agostino ripete infatti, ingrandito, il S. Agostino di Fra Filippo in una delle tavole dell'Accademia di Torino.

L'autore del dipinto di Budapest ha avuto dunque presente la pala peselliniana, dalla quale ha derivato anche il motivo architettonico dello sfondo, ch'egli ha appesantito, pur volendolo semplificare e illeggiadrire. Il Weisbach dà l'una e l'altra tavola a Piero di Lorenzo, e, poichè quella di Budapest rivela un fare più verrocchiesco, la suppone più tarda, eseguita, cioè, quando il pittore, dopo la morte del Pesellino, si sarebbe decisamente avvicinato al Verrocchio.

Si ricade, così, nel mutevole campo dell'ipotesi: ora non più a proposito di Fra Diamante, ma di Piero di Lorenzo. Il Weisbach, perciò, presenta rispetto all'Ulmann un'aggravante: chè, non soltanto il periodo tardo, per Piero di Lorenzo, è ipotetico, come lo è per Fra Diamante, ma tutta la sua attività, essendo il suo — come si sa — un nome legato a documenti, non a opere.

Ecco, dunque, un altro dipinto del maestro della Natività

¹ CAVALCASELLE, *op. cit.*, vol. VI, p. 29. La tavola è riprodotta in questa stessa rivista, 1938, 2, p. 133, fig. 3.

² M. LOGAN, *art. cit.*, p. 27.

³ W. WEISBACH, *op. cit.*, p. 112-113.

⁴ M. SALMI accostava la tavola del Louvre (n. 1661) a quella del Museo di Dublino (n. 108), firmata dal Machiavelli (*Rivista d'Arte*, 1916, p. 49 e segg.). Oggi — come ebbe a dirmi — non ammette più l'accostamento.

⁵ G. GRONAU, *art. cit.*, p. 136.

del Louvre che toglie elementi a una composizione peselliniana. La cosa è tutt'altro che insolita, lo so, e potrebbe spiegarsi col fatto che, privato dell'appoggio lippesco, Fra Diamante abbia cercato anche nel passato di che sostenersi. Tuttavia, mi pare



Fig. 20. — MAESTRO DELLA NATIVITÀ DEL LOUVRE: Madonna tra Santi.
(Budapest. — Pinacoteca).

questo un altro argomento che, sebbene indiretto, concorre a rendere meno proclivi a pronunziare per il quadro parigino il nome del Camaldolese, e che, piuttosto, induce a ricercarne l'autore in quell'ambiente di secondari, legati tanto al Pesellino quanto al Lippi, i quali, essendo vissuti più a lungo dell'uno e dell'altro, hanno partecipato a correnti più moderne,

come, appunto, quella baldovinettiana e verrocchiesca. Coloro che, per questi dipinti, hanno insistito sul nome di Piero di Lorenzo, o di Compagno del Pesellino hanno avuto il torto di dare vita a fantasmi; ma hanno fatto bene, a me pare, a porre in risalto, nell'eclettismo dell'effetto, gli apporti peselliniani¹.

Comunque, se sembra arbitrario escludere senz'altro che anche Fra Diamante, dopo il '70, avrebbe potuto dipingere così, sembra pure arbitrario attribuirgli con certezza la Natività parigina, dal momento che la fase che del pittore si conosce, anche nel suo aspetto più tardo ed evoluto (predella del Museo di Prato), ha caratteri assai differenti, irriducibilmente lippeschi. E nessuno dubiterà che pala e predella non siano press'a poco dello stesso tempo!

Anche un'altra opera², riconosciuta sempre al Pesellino, è stata, or non è molto, riferita a Fra Diamante da L. Venturi: la tavoletta con la Madonna fra Santi della collezione Jonsohn di Filadelfia già proprietà Hainauer. Una replica con varianti, un tempo nella Collezione Bardini di Firenze, (dove il Weisbach l'ascrisse al solito Piero di Lorenzo³), e nel 1931 nella collezione Goudstikker di Amsterdam, fu dal Van Marle assegnata al Lippi⁴.

¹ Mi domando se non possa attribuirsi al Maestro della Natività del Louvre la Madonna col Bambino, già nella collezione Nemes di Monaco. Essa era attribuita al Verrocchio; poi fu accostata al Botticelli, a Piero di Lorenzo, al Lippi (L. VENTURI, in *L'Arte* 1931, p. 263, con riproduzione). Il modello del dipinto è la Madonna del Lippi agli Uffizi, che il pittore ha replicato quasi senza varianti. La fedeltà della replica non ha impedito quel generico ricordo verrocchiesco, che avvicina ancora quest'opera, assai rielaborata, alla Natività del Louvre, e ancor più alla pala di Budapest. L'angelo incoronato di rose lascia supporre che il pittore del quadro Nemes conoscesse qualche replica della Madonna degli Uffizi di genere botticelliano: per es., quella dell'Ospedale degli Innocenti.

² L. VENTURI, *Pitture Italiane in America*, Milano, 1931, tav. 181.

³ W. WEISBACH, *op. cit.*, p. 113.

⁴ R. VAN MARLE, in *Pantheon*, 1931, p. 34 (con riproduzione).

Questo ricorrere degli stessi nomi, a proposito di opere così diverse, attesta indirettamente la complessità degli influssi e degli scambi tra la bottega del Pesellino e quella del Lippi, la persistenza di essi ancora nella generazione successiva a quella dei due pittori, la loro permeabilità a correnti diverse; attesta, soprattutto, la necessità di riflettere sulle manifestazioni secondarie dal Quattrocento fiorentino, anche se di mediocre qualità, per cercare di comprendere meglio i maestri di primo piano.

Il convincimento di tale necessità ha ispirato il mio studio.

NOTA. — Quando questo articolo era già licenziato per la stampa il prof. Bacci iniziava sulle *Arti*, XIX, V, p. 353 e segg. la pubblicazione dei documenti relativi alla Trinità della Galleria Nazionale, pubblicazione che amplia e commenta quella della *Rivista d'Arte* 1904.

Due fatti importanti, da quanto per ora è dato leggere, sono attraverso ai documenti fissati, abolendo finalmente ogni possibilità di discussione in proposito: 1° che Piero di Lorenzo non ha collaborato al dipinto; 2° che la predella con le piccole storie di santi fu iniziata dopo la morte del Pesellino, e perciò indipendentemente da lui.

A queste conclusioni m'ero accostata io pure, con altri del resto, nell'articolo « Note sulla bottega di F. L. », in *L'Arte*, genn. 1941, p. 21-22. Il quale articolo ha preceduto nella pubblicazione, contrariamente a ciò che supponevo, questo su Fra Diamante. Da ciò una discordanza, che sono lieta di potere spiegare, a proposito del « dossale » della Trinità. Nell'*Arte*, rimandando in nota alla *Riv. d'Arte*, dico di conoscere per fotografia « alcuni pannelli » di detto dossale. Nella *Riv. d'Arte* parlo invece di « diciotto pannelli », ossia dell'intero dossale. Ciò perchè, nell'intervallo di tempo, corso tra la pubblicazione — invertita — dei due articoli, ho avuto modo di conoscere le fotografie dell'insieme. La visione di tutti i pannelli (sui quali avrò forse occasione di ritornare) mi ha anzi indotto a non insistere sull'idea della collaborazione al dossale di quel rozzo imitatore di Fra Diamante che dipinse l'Annunciazione della sacrestia del duomo di Prato.

Attendiamo ora con il più vivo interesse dal prof. Bacci i documenti relativi al periodo pratese della Trinità.



Attilio Sabatini – Appunti sul Pollaiuolo (a proposito dei ricami per i paramenti del S. Giovanni)

La personalità di Antonio del Pollaiuolo, pittore e scultore, è irta ancora di problemi insoluti per i quali nessun contributo è stato portato in questi ultimi anni che per altri artisti del Rinascimento sono stati tanto fecondi di scoperte. Soprattutto la cronologia delle opere costituisce per la sua incertezza un ostacolo grave alla comprensione dello sviluppo dell'artista e quindi della sua personalità, spesso confusa, per di più, con quella assai minore del fratello.

Anche dei ricami eseguiti su disegni dell'artista, che a prima vista sembrerebbero ricchi di dati documentari e per i quali esiste un intero saggio pubblicato nel 1911 da S. Schwabacher¹, non si è giunti a una datazione precisa nè a una chiara distinzione,

¹ S. SCHWABACHER, *Die Stickereien nach Entwürfen des Antonio Pollaiuolo in der Opera di S. Maria del Fiore zu Florenz*, Strassburg, 1911. Per quanto riguarda i documenti e ogni altra particolare questione rimando a questo studio. Il CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, Firenze, pagg. 78 ss., descrive minutamente ciascun ricamo, con qualche imprecisione.

secondo lo stile, delle diverse fasi di sviluppo nella creazione di un complesso che è da credere fondamentale per intendere l'arte di Antonio. Mi propongo oggi di completare lo studio accurato ma unilaterale dello Schwabacher, nella fiducia che la fatica intrapresa non sarà senza un tangibile risultato: quello di far luce sul periodo medio di attività dell'artista, fissando qualche dato stilistico che possa agevolare ulteriori ricerche. Per brevità elenco sin d'ora i ricami che ci restano¹ secondo l'ordine cronologico che ritengo giusto e del quale verrà data via via giustificazione².

1. Annuncio dell'angelo a Zaccaria (1). — 2. Zaccaria esce dal Tempio (2). — 3. Visitazione (3). — 4. Circoncisione del Battista (4). — 5. Predica nel deserto (5). — 6. San Giovanni e i doganieri (6). — 7. Incontro col Gran Sacerdote (7). — 8. Predica del Battesimo (11). — 9. Il Battista mostra Cristo alle turbe (9). — 10. Incontro col Salvatore (8). — 11. Battesimo di S. Giovanni (10). — 12. Suo arresto (12). — 13. Il Precursore condotto in prigione (13). — 14. Manda i giovani a Cristo (14). — 15. Decollazione del Battista (15). — 16. Trasporto del Santo (16). — 17. Tumulazione (17). — 18. Cristo al Limbo (18). — 19. Il Battista risponde alle domande dei soldati? (18). — 20. Imposizione del nome (21). — 21. Nascita del Battista (20). — 22. Erodiade riceve la testa del Santo (27). — 23. Danza di Salomè (25). — 24. Erodiade accusa S. Giovanni (24). — 25. Predica dinanzi a Erode (26). — 26. Banchetto di Erode (26). — 27. Battesimo dei neofiti (22).

I ricami 1-5 mi paiono eseguiti su disegni più arcaici³. Entro le caratteristiche genericamente castagnesche — composizione, ampi panneggi di valore plastico, caratteristico piegheggiare delle maniche, movimenti delle braccia e delle mani — essi presentano

¹ Forse tre ricami, come ha dimostrato nello studio citato, p. 104, lo Schwabacher, sono andati perduti e di due almeno resta oggi qualche traccia.

² Tra parentesi è indicato l'ordine secondo il quale sono considerati dallo Schwabacher.

³ Anche lo Schwabacher nel volume citato, li elenca per primi.

affinità stilistiche con opere di artisti minori come Alesso Baldovinetti e Giovanni di Francesco.

Negli smalti della Croce d'argento di San Giovanni che precede i disegni per i ricami¹, la discendenza da Andrea del Castagno è ancor più visibile nel rilievo dei panneggi aggrovigliati, ma soprattutto nella intensità con cui i quattro Dottori della Chiesa — nonostante la incerta prospettiva — si inseriscono nello spazio angusto degli specchi polilobi. Il Pollaiuolo degli smalti è ancora un orafo che, attento a ogni minima vibrazione della linea incisa, guarda al plasticismo di Andrea del quale riecheggia, felicemente, il fare largo e violento.

Nei primi cinque ricami è invece un raffinemento elegante di tipi e di movenze come vediamo nei seguaci maggiori del Castagno e, in genere, in tutta l'arte fiorentina del sesto decennio. Questo carattere avvicina Antonio, come dicevo, al Baldovinetti e a Giovanni di Francesco ai quali fu legato da una comune educazione castagnesca — testimoniata dal Vasari² e dai rapporti che l'orafo Antonio ebbe con le cosiddette arti minori alle quali attesero il Baldovinetti e Giovanni di Francesco³. Quest'ultimo, a giudicarlo dalle opere che di lui ci restano, è preso soprattutto dal problema della forma cui fu indirizzato nella maturità dall'esempio di Piero della Francesca; ma cercò di conciliare il linearismo plastico — il termine paradossale ha una sua aderenza a fatti artistici oggi bene individuati — di eredità castagnesca con questo senso formale, riuscendo a asprezze ingenuie in piena coe-

¹ Per la datazione del complesso vedi il *Catalogo del Museo dell'Opera del Duomo*, Firenze, 1904, pagg. 73-74. Vedi anche HANS MACKOWSKY, *Das Silberkreuz für den Johannisaltar in Museo di S. Maria del Fiore zu Florenz*, in *Jahr. d. Königl. Preuss. Kunsts.* 1902, Heft III-IV, pag. 235.

² Il Vasari elenca, com'è noto, tra gli scolari di Andrea, il Baldovinetti, Antonio (scambia o per Piero) e Giovanni da Rovezzano, probabilmente il nostro Giovanni di Francesco.

³ Per il Baldovinetti vedi R. W. KENNEDY nel suo volume sull'artista, 1938, New Haven, pag. 27. Il Milanese, identificando Giovanni di Francesco con Giovanni di Francesco del Cervelliera (VASARI-MILANESI, III, pag. 682) lo qualificava pittore e miniatore.

renza colle astrazioni coloristiche cui giunge nel vano tentativo di fondere il cromatismo di educazione lippesca con la luce diffusa di Domenico Veneziano. Ma proprio il primitivo linearismo che sottintende la forma doveva legarlo — penso — al giovane Antonio. Questi, come ci appare dal primo gruppo di ricami, ha un fare minuto nei tratti somatici dei suoi personaggi, da ricordarci appunto Giovanni di Francesco pungente e lineare nelle teste intorno alla Madonna michelozziana di Berlino (penso in particolare a quella a destra in basso, ripetuta varie volte nei ricami) e che si compiace di un caratteristico prognatismo nelle teste barbute, visibile nei nostri ricami: per esempio, vedi il San Giuseppe della « Visitazione » (fig. 1). Ma, come ho accennato, soprattutto la tensione lineare che Giovanni ama dare, con rigidezza campagnola, ai suoi Santi intorno al Crocifisso di Sant'Andrea a Brozzi (in particolare il San Giovanni è ricordato dal gentiluomo all'estrema destra nel ricamo con « San Zaccaria che esce dal tempio » (figg. 2 e 3) è vicina alla nervosa vivezza, più raffinata, comune a tutta l'arte del Pollaiuolo¹.

Il rapporto Antonio-Baldovinetti mi pare sia da scorgere, in primo luogo, nel raffinamento elegante, comune alle figure create dai due artisti. Alesso, dopo l'alunnato sotto Andrea, è preso — a modo suo — dal problema della forma, ma s'interessa piuttosto di porre le figure nello spazio che egli attua, in un primo tempo, secondo l'esempio di Paolo Uccello. Appunto un altro riflesso dei rapporti col Baldovinetti, mi pare sia in questi primi ricami che presentano tentativi, condotti senza un criterio unitario, di sfondamento della parete. Le architetture tendono infatti a realizzare lo spazio; ma hanno, a differenza del

¹ Scambievoli rapporti sono anche nelle opere del Baldovinetti e di Giovanni. Quando si sarà po'uti giungere a delineare meglio lo sviluppo stilistico di quest'ultimo, sarà anche possibile chiarire in qual senso sia da considerare l'apporto. Una maggiore comprensione dell'influenza di Giovanni sull'altro, ha mostrato recentemente R. W. KENNEDY, *An early Annunciation by A. Baldovinetti*, in *Art in America*, oct., 1940.

Baldovinetti, funzione pittorica e dinamica come si vedrà realizzata più organicamente nei ricami tardi, e decorativa, senza un rapporto di proporzione con le figure che indichi nel Pollaiuolo la volontà di porsi il problema risolto da Alesso.

Guardando il modo di comporre di questi primi ricami possiamo notare come i personaggi secondari servano di quinta che dà spazio alla scena e la chiude lateralmente, secondo uno schema semplice che mi pare ispirato dai primi affreschi di Sant'Apollonia e dalle Crocifissioni del Castagno nelle quali le figure ai lati della Croce si dispongono in vari piani; ma nel Pollaiuolo, questi sono scanditi timidamente e tutte le figure tendono a porsi in primo piano per mostrare con più evidenza l'eleganza della loro linea. Solo la « Predica nel deserto » (fig. 4), pur presentando nei tipi e nelle forme alcune caratteristiche già notate, ha invece una composizione circolare derivata in parte da quella di Filippo Lippi a Prato, ma ne riecheggia pure un'altra forse già realizzata da un fiorentino più antico e ripetuta scolasticamente nella tavola di Santo Spirito con « S. Monica che dà la regola alle suore agostiniane ».

Le figure dei ricami si inseriscono nello spazio, con i loro panneggi gravi e plastici, che talvolta sommergono la loro struttura. Ma qualche tratto ci mostra dove Antonio era volto con maggiore interesse: al movimento della figura umana come in quel San Zaccaria (fig. 5) veemente quasi quanto l'Eterno del Castagno nell'affresco della SS. Annunziata, e alla realizzazione della interna energia dei corpi come nel gentiluomo, già ricordato, della stessa scena.

Lo studio del movimento della figura umana caratterizza l'interesse di Antonio anche nei ricami 6-18 eseguiti su disegni che appartengono ad un tempo che mi pare leggermente più tardo¹. Ma accanto al maggior studio della figura umana c'è ancora un disinteresse verso la creazione spaziale di un ampio

¹ La Schwabacher assegna allo stesso periodo i ricami 1-18 che stilisticamente vanno invece distinti. Per la datazione vedi oltre.

paesaggio quale era già stato realizzato a quel tempo da vari



Fig. 1. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO: La Visitazione.

(Firenze. — Museo dell'Opera del Duomo).

artisti, anche minori, dell'ambiente fiorentino. Soltanto con molta buona volontà si può pensare che il paesaggio, come lo

vediamo in questo gruppo, sia così semplice per le difficoltà tecniche di realizzazione, più tardi superate dagli stessi ricamatori. Infatti anche le figure umane — che in questo senso non avreb-



Fig. 2. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO : Figura virile,
particolare della scena con San Zaccaria che esce dal Tempio.
(Firenze. — Museo dell' Opera del Duomo).

bero fatto difficoltà — non hanno un loro valore prospettico unitario e s'aggruppano in pochi piani timidamente realizzati. Tanto più strano ci può sembrare il disinteresse per il paesaggio — questo disinteresse ha particolare importanza per un possibile

tentativo di ricostruzione delle perdute « Fatiche d'Ercole » per il palazzo Medici — se si pensa ai probabili contatti che Antonio ebbe con Piero della Francesca¹ come mostrano per la prima volta questi ricami. Le figure, che hanno acquistato maggiore coscienza della propria interna struttura, sono più largheggianti — si



Fig. 3. — GIOVANNI DI FRANCESCO: San Giovanni,
particolare di un Crocifisso.

(Brozzi. — S. Andrea).

possono notare teste quasi sferiche — e tra un corpo e l'altro è una più sciolta relazione di spazio. Accanto a queste figure ne

¹ Lo Schwabacher nella nota 1 a pag. 67 del suo studio citato, accenna, incidentalmente, a somiglianze tra il volto del soldato dormiente nella « Resurrezione » pierfrancescana di Borgo Sansepolcro e quello di pastore all'estrema destra della scena 7. Ma senza trarne conseguenze specifiche nel senso da me proposto.

rimangono oltre di vecchia « maniera » che dimostrano in Antonio uno sviluppo graduale nell'uso dei nuovi mezzi figurativi offerti dall'esempio del borghigiano. L'ipotesi di un incontro con l'opera di Piero — a parte i rapporti con Arezzo, testimoniati da una notizia del Vasari¹ — si fonda su un fatto storico innegabile. L'ambiente fiorentino risentì nettamente il contraccolpo della decorazione della cappella maggiore di San Francesco di Arezzo. Indiscutibili sono gli effetti che si possono misurare in Giovanni di Francesco; ma anche il Baldovinetti che sinora aveva guardato, come dissi, alla prospettiva di Paolo Uccello, nella « Natività » dei Servi costruisce nel fondo uno spazio cubico, di carattere pierfrancescano, che scandisce minuziosamente secondo il proprio temperamento. Nella cappella del Cardinale di Portogallo, a parte il grandeggiare degli Evangelisti, vicini piuttosto al Pollaiuolo castagnesco degli smalti della Croce d'argento, il colorito chiaro e il fisso volume della testa di Gabriele — simile a quello delle teste di tre quarti che ornano la fascia della « Natività » — mostrano pure, raggentilite, chiare forme pierfrancescane.

Anche Filippo Lippi, negli ultimi affreschi di Prato non è indifferente alla spazialità di Piero² e adocchia le sue donne

¹ VASARI (MILANESI), III, pag. 295.

² Potremmo pensare che lo spazio realizzato dal Lippi nelle « Esequie di Santo Stefano », sia di derivazione uccellesca e donatelliana; ma non mi pare giusto. Esiste un'opera di Piero, il polittico di Perugia, che ha nell'Annunciazione della cimasa uno spazio rigidamente realizzato da architetture, mentre le figure umane ne rimangono escluse, in primo piano, come nell'affresco del Lippi. Pare proprio che un carattere della prospettiva di Piero, nel periodo intorno agli affreschi di Arezzo, sia la inabitabilità. Vorrei a tal proposito far notare come nell'affresco con l'« Incontro di Salomone con la regina di Saba », lo spazio cubico della sala sia realizzato assai meno di quanto può apparire, per lo sfuggire dell'architrave misurata dalle volute dei capitelli, all'esterno della sala stessa. Sembra quasi che le figure dell'interno, con la loro corporatura massiccia, assorbano tutto lo spazio che ne risulta assai diminuito. Per di più, negli altri affreschi — a parte la « Morte di Adamo » che ha ancora qualche carattere fiorentino — le figure avanzano nei primi piani lasciando alle loro spalle uno spazio

di solida costruzione plastica. Non è quindi improbabile che anche Antonio abbia veduto opere di Piero, prima di iniziare la seconda serie dei ricami.

È difficile documentare la ipotesi con raffronti d'immediata evidenza. Il volume di Piero perde la sua astratta geometria per frangersi in molti piani; il puro volume si trasforma in energia dinamica, il rapporto però esiste. A riprova di questo trasformarsi dalla potenza all'atto, vorrei porre a raffronto, anche se esula dai ricami, il disegno di Adamo (fig. 6) (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe n.° 95) che irsuto e gigantesco si snoda faticosamente in piani contrastanti, con la figura (fig. 7) in primo piano nella scena aretina con la « Morte di Adamo », che sicuramente gli fu d'esempio. Lo spunto culturale è rivissuto stilisticamente in modo tale che oggi non sai precisamente a cosa appigliarti per documentare la chiara derivazione. In Piero è un variare di masse di ritmo riposato, non rotto dal chiaroscuro che si stende largo e essenziale. Nel Pollaiuolo, per lo stimolo della linea dinamica, non c'è superficie che posi; tutto si muove e articola nella interpretazione rigidamente stilistica dell'umano dramma raccolto in quel corpo.

Anche nei ricami il volume statuario di Piero si trasforma in linea che sottintende la massa in movimento e sembra che Antonio abbia tolto dal borghigiano l'unica figura accorrente da sinistra verso il centro che vediamo nella stessa « Morte di Ada-

dove non vive alcun loro simile a respirarne l'aria mattinata che lo riempie. Invece nella prospettiva fiorentina di Paolo e di Donatello (che nel senso da me considerato sono simili), lo spazio è animato soprattutto dalla figura umana che lo scandisce dai primi agli ultimi piani della scena. Tale diversa « qualità » di realizzazione prospettica si può notare soprattutto nei seguaci dei due indirizzi: in Melozzo, per esempio, che guardò a Piero, nelle architetture decorative dell'affresco del Platina e nel Mantegna influito da Donatello, agli Eremitani, affollato dai primi agli ultimi piani anche nella prospettiva ribassata. Il Lippi a Pra'o è, mi pare, orientato piuttosto verso una concezione spaziale della prima specie cui ci riconduce un tentativo di resa atmosferica e altri caratteri che qui non è luogo di aggiungere.

mo », ripetuta nella scena con « S. Giovanni condotto in prigione » (fig. 8) e, variata, nell'« Arresto del Santo ».

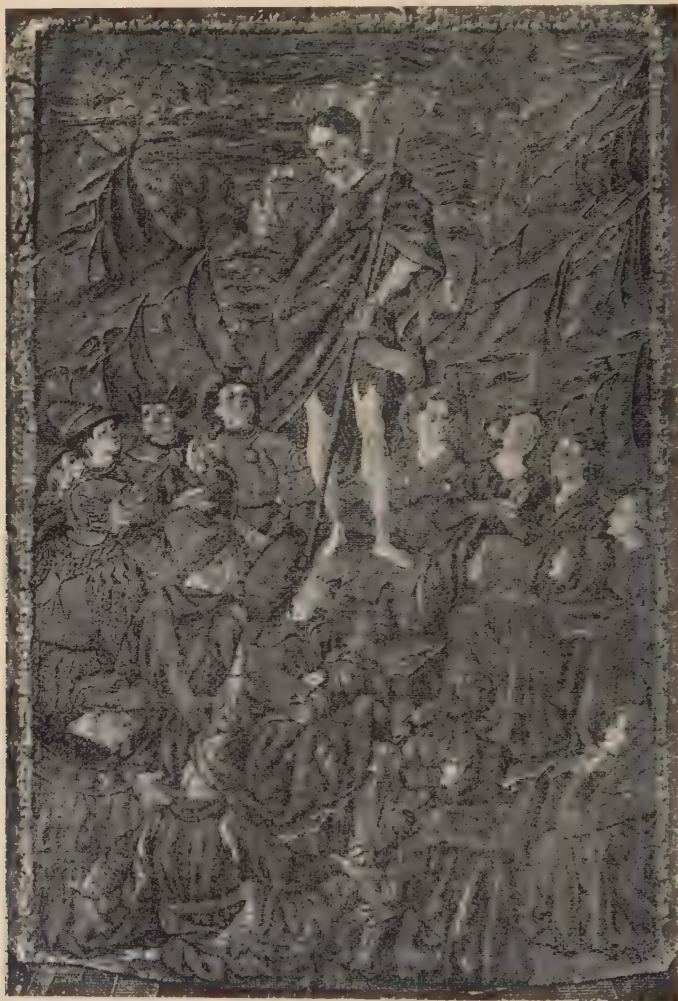


Fig. 4. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO : San Giovanni predica nel deserto.
(Firenze. — Museo dell' Opera del Duomo).

Tra le figure e il paesaggio roccioso pieno di anfratti e di

sporgenze, come nel Lippi e in Benozzo, ma brullo come nei tre-

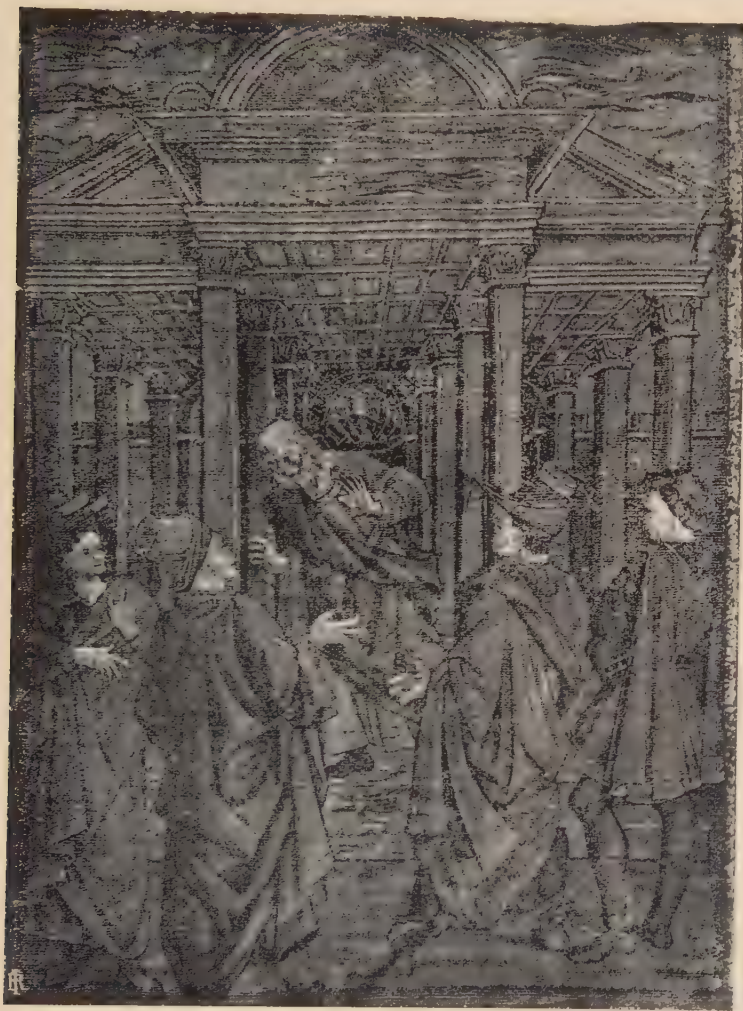


Fig. 5. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO: San Zaccaria esce dal Tempio.
(Firenze. — Museo dell'Opera del Duomo).

centeschi, rimane ancora, come nei primi ricami, una soluzione di continuità a testimoniare, come ho detto, che l'interesse di

Antonio era volto principalmente al movimento della figura umana. Lo spazio è realizzato solo quel tanto necessario a questo scopo. Possiamo però vedere il punto soddisfacente cui è giunto



Fig. 6. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO: Adamo.
(Firenze. — Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe).

l'artista, nella figura del carnefice della « Decollazione di San Giovanni »¹ (fig. 9), dal moto veloce e violento realizzato con

¹ La veduta prospettica di questa scena realizzata dai due edifici, deriva forse da quella più rigorosa di Donatello che l'ebbe cara nell'« Ascensione di San Giovanni », nella Sacrestia Vecchia e a Padova donde passò nel Mantegna.

pieno equilibrio di masse. Sull'esempio di Piero, il Pollaiuolo ha ormai trovato il centro di gravità delle sue figure. Il disegno di tempo anteriore con « Ercole che combatte l'idra » (Londra, Museo Britannico 1510-8) ha un suo valore di movimento in superficie, decorativo e pittorico, soltanto; ma nei ricami, la fi-



Fig. 7. — PIERO DELLA FRANCESCA: La morte di Adamo (particolare).
(Arezzo. — San Francesco).

gura ricordata del carnefice pone con scioltezza le sue masse nello spazio.

Nel gruppo di ricami che stiamo esaminando si possono notare varietà di fattura dovute certo al lungo periodo in cui fu elaborato. Così nelle scene 6, 7, 8, mentre alcuni particolari stilistici ricordano le influenze del Castagno notate nel gruppo precedente, le figure si allungano decorativamente per riempire

la superficie che nell'ultima scena (8) presenta un'architettura



Fig. 8. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO : San Giovanni condotto in prigione.
(Firenze. — Museo dell' Opera del Duomo).

di valore paragonabile a quello del primo gruppo. L'allungamento delle figure rimane nelle scene 9 - 10 - 11 che pur mostrano mag-

giore comprensione dei volumi pierfrancescani, come si può av-

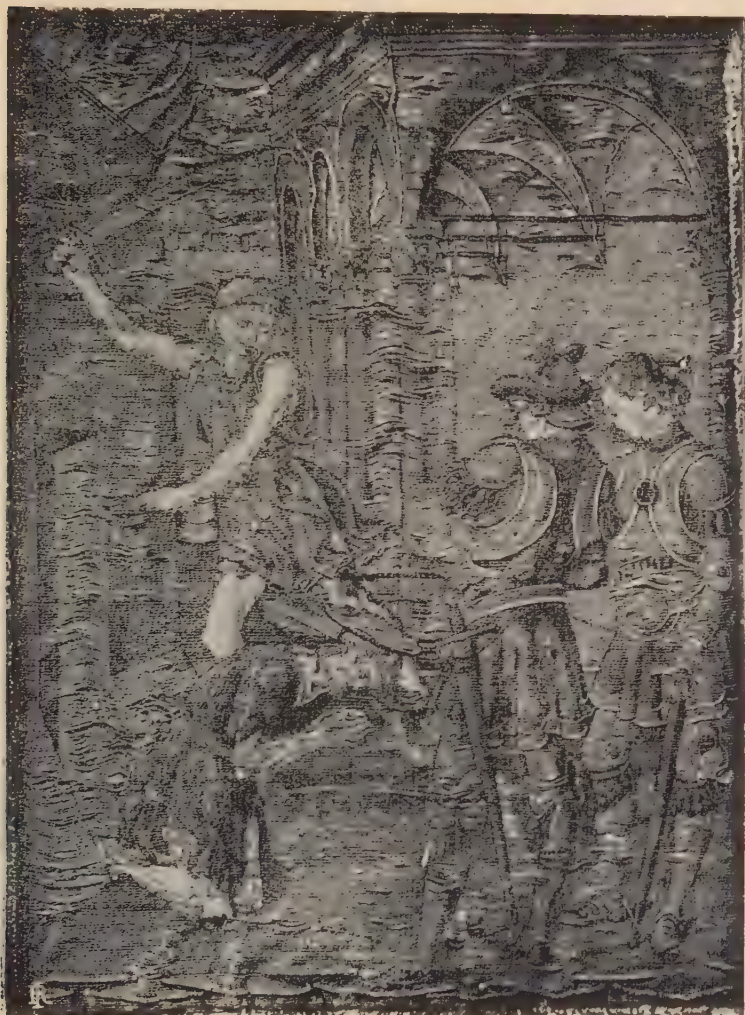


Fig. 9. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO : Decollazione di S. Giovanni Battista
(Firenze. — Museo dell' Opera del Duomo).

vertire per esempio, nel busto del secondo discepolo a destra nel
« Battesimo di San Giovanni » (fig. 10). Maggiore padronanza

nella realizzazione spaziale hanno i ricami 12 - 18 dove è ancora da notare l'intento decorativo e prospettivo — ingenuo, tanto da pensare ad un'aggiunta del ricamatore¹ — nei ciuffi di fiori che scandiscono i piani nell'« Arresto di San Giovanni ». I ricami



Fig. 10. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO: Figura virile, particolare del Battesimo di San Giovanni.

(Firenze. — Museo dell' Opera del Duomo).

che più s'impongono per l'effetto d'insieme sono quelli che rappresentano il « Trasporto » e il « Seppellimento del corpo del Santo » (fig. 11), di un fare largo ignoto alle scene precedenti; anche il brullo paesaggio, del carattere prima notato, partecipa alla tragicità della scena in una unità spirituale — quasi giot-

¹ Questo vale anche per la « Visitazione ».



Fig. II. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO: Il corpo di San Giovanni Battista deposto nel Sepolcro.
(Firenze. — Museo dell'Opera del Duomo).

tesca — che, preannunziata nelle scene 12 e 13, mancava completamente nei ricami precedenti, sì da farci sentire ancora di più le deficienze prospettiche.

Intermedio tra i primi e i più tardi ricami è quello n° 19 (fig. 12) dove i riflessi gozzoleschi notati nel paesaggio delle scene precedenti, tornano ora oltre che nelle rocce di destra, negli scorci dei cavalli che hanno però una maggior forza dinamica. Tutto lo spazio è riempito ma senza un accordo unitario tra il paesaggio e le figure in primo piano. Queste nel loro atteggiamento e nei panneggi sono vicine a quelle dell'ultimo gruppo di ricami e ne rappresentano, nella realizzazione, uno stadio leggermente anteriore¹.

L'ultimo gruppo di ricami (20-27) ci mostra il Pollaiuolo già maturo nella concezione prospettico-spaziale, unitaria come nelle opere di maggior mole. I ricami 20, 21, 22 non hanno prospettiva centrale² e si distinguono dagli altri. La « Natività del Battista » (fig. 13), per il suo accentuato piegheggiare acuto delle vesti, cui corrisponde una concezione spaziale più violenta — il punto d'origine delle ortogonali è fuori quadro — ci fa pensare che proprio per questo gruppo il nostro guardasse di più a esempi fiamminghi. L'« Imposizione del nome » (fig. 14) ha pure panneggi ampi, di minor durezza che nel ricamo precedente, che hanno fatto pensare a un intervento del fratello Piero³. Ma le figure si avvicinano anche, per il fare grandeggiante a

¹ Lo Schwabacher nota giustamente come le rocce dalle quali scaturisce l'acqua sono come il divisorio tra le due zone prospettiche in cui la scena è divisa.

La prospettiva eccessivamente rialzata ricorda quella della « Predica del Battesimo »; i caratteri del paesaggio del fondo torneranno, più evoluti, nel « Battesimo dei neofiti ».

² Questa prospettiva, vasta e in tralice, si trova anche nell'« Annunciazione » di Berlino che fu eseguita da Piero, come mostrerò prossimamente, intorno al 1469, secondo la concezione di Antonio.

³ Sospetta intervento di Piero P. TOESCA (in *Encicl. Italiana*, vol. XXVII pag. 694); il colore nei volti muliebri è in parte caduto falsandone l'impressione.



Fig. 12 — ANTONIO DEL POLLAIUOLO: Il Battista risponde
alle domande dei soldati (?).

(Firenze, — Museo dell' Opera del Duomo)

quelle della « Passione » di Vienna¹ e, comunque, la concezione dell'insieme, di vasta prospettiva appartiene certamente a Antonio. Caratteristiche prospettiche simili, presenta anche il ricamo 22 che più si avvicina ai seguenti nelle figure. Si comprende facilmente come la prospettiva in tralice dovesse piacere al Pollaiuolo che, secondo esempi fiamminghi, poteva giungere a dar movimento anche allo spazio secondo il suo temperamento, lontano da classica compostezza.

Le figure che animano i rimanenti ricami, di prospettiva centrale — ma lo spazio, realizzato da architetture donatelliane (fig. 15), è variato dinamicamente per i vani, che si aprono nel fondo — hanno in quelle pieghe dei panneggi, ritmicamente segnate, l'una parallela all'altra, di vibrante effetto atmosferico, un pittoricismo cui il Pollaiuolo fu sensibile particolarmente nel rilievo del Dossale d'Argento dell'Opera del Duomo²; penso quindi che siano stati eseguiti per ultimi. Rimane anche in essi l'amore per la figura umana in movimento cui il nostro riesce a dare, una elegante raffinatezza di carattere decorativo che culmina nella Salomè danzante in voluttuose fluenze lineari che richiamano lo scorrere capriccioso delle onde del Giordano. Altrove le figure conservano la loro plastica consistenza come nel « Battesimo nei neofiti » (fig. 16) dove, in ampio paesaggio, campeggiano, circondati da un gruppo di adepti, tre nudi di potente costruzione anatomica e il Battista che, con mossa calma e sem-

¹ La « Passione » di Vienna ha uno spiccato carattere pollaiolesco; tanto che si può pensare a disegni forniti dalla bottega dei due fratelli in un momento di maggiore accostamento a esempi fiamminghi. Nella « Passione » si mostrano, infatti, nordiche influenze: gli ampi panneggi decorativi, la prospettiva in tralice, la proporzione delle figure, il paesaggio. È un po' caratteristica dell'ambiente fiorentino, e non solo fiorentino, quello di guardare nel ventennio dopo il '60 a opere fiamminghe, ammirate e acquistate anche — indice questo di una moda diffusa — da principi mecenati e privati. Tale influenza si nota di più nelle incisioni come mostra anche la serie dei « Trionfi del Petrarca » che uniscono a generici elementi pollaioleschi, influssi nordici.

² Il lavoro per il dossale va dal 1477 e il 1480. Vedi il *Catalogo del Museo dell'opera del Duomo*, Firenze, 1904, pagg. 69-72.

plice, versa loro l'Acqua Santa. La individualizzazione, verso la quale si accostava l'arte fiorentina nella seconda metà del Quat-



Fig. 13. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO: Nascita di San Giovanni Battista.
(Firenze. — Museo dell'Opera del Duomo).

trocento, è giunta qui alla massima incisività, dando una caratterizzazione di tipi fine e gustosa.

Dei gruppi che abbiamo distinto, secondo lo stile, il primo (1-5) che verosimilmente costituì il saggio dato dal Pollaiuolo ai committenti, ha caratteristiche, come notai, più avanzate nello stile rispetto agli smalti della Croce d'argento compiuta dal nostro nel biennio 1457-1459. Dunque va posto dopo quest'ultimo anno¹. Pensando poi che la concezione unitaria tra figure e paesaggio, come si vede nella pala di San Miniato a Monte, si sviluppò nel Pollaiuolo, come credo, intorno al 1466 dobbiamo concludere che tutti i ricami 1-18 furono eseguiti su disegni compiuti prima di quell'anno. Il disegno per il ricamo 19 intermedio, come notai, nella concezione spaziale tra il gruppo 1-18 e quello 20-27 fu dunque eseguito nell'intervallo tra la fine del primo gruppo e la ripresa dei lavori nel 1469. Dopo quest'anno infatti credo si debbano datare i ricami 20-21-22 vicini nella prospettiva, come ho notato, alla « Annunciazione » di Berlino. La matura concezione spaziale del « Battesimo dei Neofiti » mi pare vicina e lievemente anteriore al Supplizio di San Sebastiano che si può credere, secondo la tradizione vasariana, compiuto nel 1475. Dunque i disegni per il gruppo 20-27 furono forniti tra il 1469 e il 1475, con un ragionevole intervallo tra i ricami 22 e 23.

Proporrei quindi le seguenti divisioni:

DISEGNI PER I RICAMI	}	1-5	}	dopo il 1459
		6-18		e prima del 1466
		19		tra il 1466 e il 1469
		20-22	}	dopo il 1469
		23-27		e prima del 1475 ²

L'analisi che sinora ho compiuto di questa opera di Antonio

¹ I documenti non aiutano che poco. Pagamenti di ugual somma, a Antonio, vennero eseguiti in due tempi: il 19 agosto 1469 e, forse, nel 1480 (ma per « fregi » e non per disegni come nel primo). Sin dal 1466 si eleggono ricamatori; quindi a quel tempo esistevano già i disegni colorati del Pollaiuolo.

² Lo SCHWABACHER, *op. cit.*, pagg. 51-54, divide i disegni per i ricami in due gruppi (1-18 e 20-27, lasciando il 19 come intermedio). Cal-

del Pollaiuolo ha insistito soltanto sui dati storico-filologici senza toccare, volutamente, alcun elemento estetico. Accingendomi a completare con qualche accenno l'esame intrapreso devo premettere che, nonostante la soddisfacente fedeltà con la quale i ricamatori realizzarono le intenzioni dell'artista, pure, le sue qualità più peculiari vennero necessariamente sminuite. Siamo quindi costretti ad un generico apprezzamento che non può pretendere minimamente di esaurire quanto la complessa personalità del Pollaiuolo ci offre in opere pienamente originali.

La prima impressione che riceviamo dai nostri ricami è quella di un complesso squisitamente decorativo e possiamo immaginare l'insieme, di quando i paramenti erano ancora in uso, pensando alle testimonianze che di complessi simili ci hanno lasciato alcuni pittori, come il Botticelli. Nelle singole scene la composizione, le architetture, il paesaggio, le figure, tutto concorre a darci questo senso decorativo che la natura dell'opera richiedeva. Ma entro questi limiti, il nostro artista è intento a dar vita alle figure che animano la scena, con vera violenza senza che nulla lo distraiga dal realizzare la sua visione. Così nella «Decapitazione del Battista» la composizione è tutta volta a mettere in rilievo il gesto del carnefice animato da un solo guizzo che vibra per tutta la persona mentre, a darci la misura del suo movimento, concorre la ferma evidenza dei due guerrieri in primo piano, di valore anche decorativo nella taglia atletica racchiusa nelle eleganti armature. Tra il carnefice e gli astanti il Santo martire perde ogni evidenza e la scena si svuota di ogni contenuto psicologico per il prevalere degli interessi formali, realizzati con tale vigore e con una tensione così acuta da riem-

colando la durata del lavoro dei ricamatori in 13 anni (dal 1466 al 1479) pensa che Antonio possa aver fornito il primo gruppo di disegni prima del 1466 (limite «ante quem» del primo gruppo: le «Fatiche di Ercole» degli Uffizi e, con dubbio, la Pala di S. Miniato) e il secondo in sei o sette anni, entro il 1473. A parte l'empiricità del procedimento e la inaccettabile datazione delle Fatiche d'Ercole l'au ore è giunto a un risultato complessivo non lontano da quello che ritengo giusto.



Fig. 14. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO: Imposizione del nome
a S. Giovanni Battista.

(Firenze. — Museo dell' Opera del Duomo).



Fig. 15. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO. — Il Battista predica dinanzi a Erode.
(Firenze. — Museo dell' Opera del Duomo).



Fig. 16. — ANTONIO DEL POLLAIUOLO: Battesimo dei neofiti.
(Firenze. — Museo dell' Opera del Duomo).

pire di sè tutta la scena, dominata dalle linee scattanti che innervano i contorni senza un rilassamento.

Questi effetti sono più sensibili nei ricami tardi dove la maggiore padronanza nella realizzazione spaziale e una più unitaria concezione delle composizioni, permettono all'artista di dilatare il paesaggio e di animare dinamicamente anche le architetture, mentre parallelamente cresce la esasperazione dinamica delle figure immerse in una vibrante atmosfera.

Nelle ultime scene non c'è più mollezza di carni o di vesti: i muscoli scarni risaltano sotto la pelle tesa che li fascia con tanta aderenza da metterne in rilievo la asciutta nervosità; i panneggi sono duri e accartocciati (per realizzare un intento luministico-atmosferico tradotto abbastanza fedelmente dai ricamatori) come quella tunica interita giacente sulle rive del Giordano, che sembra lasciata da un Marte ferrarese lì tra i neofiti. Questo articolarsi di una materia dura e ribelle risponde in pieno all'intimo sentimento di violenza che anima l'artista il quale lo attua con uno sforzo volitivo simile a quello del meno sottile Verrocchio teso invece a una esasperata realizzazione di masse.



Giuseppe Marchini – Il Cronaca.

È stato il Vasari a comporre per primo la scarna figura di Simone del Pollaiuolo in una vita sostanzialmente identica nelle due edizioni, senza la quale avremmo certamente raggruppato per lo stile almeno il cortile del palazzo Strozzi e la chiesa di S. Salvatore al monte, ma non forse sotto un nome certo, dato che non conosciamo documenti atti a legare il nome dell'artista a notevoli espressioni sicuramente individuabili. Se esamineremo ora sistematicamente e con sufficiente ampiezza le opere di lui, cosa che del resto non è stata mai fatta, non sarà perchè esistano al proposito problemi urgenti o importanti. È questa materia elaborata in margine ad altra ricerca e non per particolare studio: la si accetti quindi come un contributo alla storia dell'arte nato in grande anticipo.

Il cortile e il cornicione del palazzo Strozzi, ben distinti per caratteri di stile dalla rimanente costruzione, portano dunque, tramandato dal Vasari, il nome del Cronaca. Questi, come sappiamo da fonde documentaria, cominciò a lavorare alla fabbrica fin dall'inizio come scalpellino, mentre ne era capomaestro nel

1496. Però il suo intervento in qualità di creatore dovette aversi molto presto, subito dopo l'inizio dei lavori, perchè ne potesse variare in tempo il progetto, sebbene nell'adattamento non trovasse il modo di evitare quelle discordanze che il Vasari nota e in realtà esistono fra il dentro e « *il guscio di fuori* » manifeste nella salita troppo « *repente* » delle scale.

Lo schema generale del cortile (fig. 1) si rifà all'influente esempio michelozziano con un loggiato a terreno, il primo piano sodo e l'ultimo costituito da una loggia trabeata; la pianta (fig. 2) però, seguendo l'andamento generale del palazzo, primo di tal forma con cortile, se ne varia allungandosi in rettangolo, ciò che permette una più ricca varietà di prospettive in relazione con la basilica di S. Spirito, e intanto coglie l'occasione per regolarsi sulla proporzione aurea cui si approssima il rapporto di 3 a 5 arcate.

La proporzione lanciata degli intercolunni come il soprassesto sui capitelli sono altri elementi brunelleschiani, che subito si ripeterono nel cortile del palazzo Gondi, dove la pianta allungata non ha nemmeno ragion d'essere, e vi si nota una intensificazione della solennità dei porticati del S. Spirito nel modulo monumentale della colonna, nei ricchi capitelli classicheggianti, la cui esuberanza i soprassesti potenziano e rattengono invece di renderla più preziosa come in quel cortile di Giuliano da Sangallo. Corona degnamente il piano una vera e propria trabeazione che per la prima volta compare in un cortile fiorentino.

Ciò è in relazione colla novità dell'ordine superiore ad arcate su pilastri che solo dieci anni avanti erano apparsi nel loggiato intorno alla villa del Poggio a Caiano e ritorneranno in Firenze quali rari esempi oltre un secolo più tardi. Essi derivano dai monumenti classici insieme col logico e complesso sistema del basamento su cui poggia l'ordine, debitamente rinforzato a formar loro piedistalli, e colla soluzione degli angoli che riunisce, ma distinguendoli, i due elementi contigui. La trabeazione più quel basamento sostituisce insomma i distanziati listelli che Michelozzo abbreviando aveva usato. Le finestre rettangolari crociate invece sono un ricordo del mondo rinascimentale romano e

furon già riportate dal Sangallo, ma in questa particolare combinazione, con un occhio soprastante a riempire un'arcata, forse per suggestione del non finito palazzo Pitti, rifluiscono nell'esterno del palazzo Gondi. Se esse in origine si ripetevano anche nelle

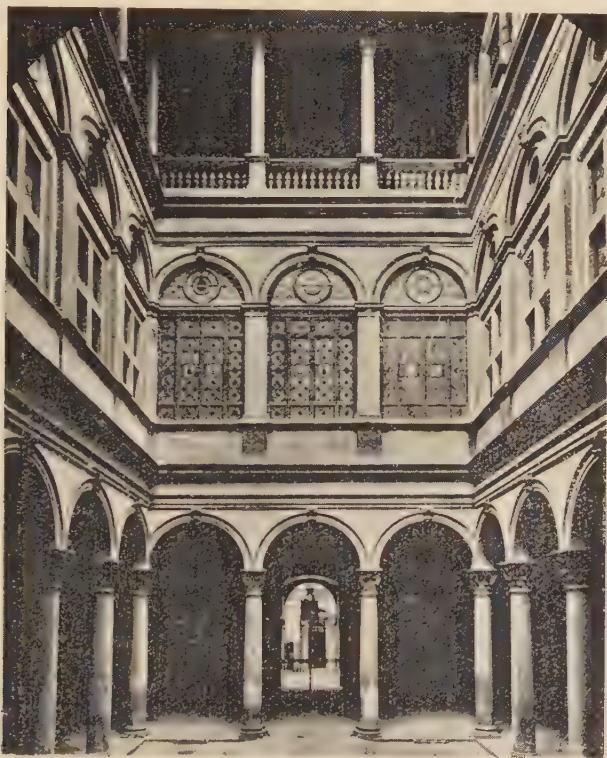


Fig. 1. — IL CRONACA: Cortile del Palazzo Strozzi a Firenze.

testate del cortile non lo possiamo giudicare ma è probabile che per il carattere di vastità, quasi di loggia, dei vani che ivi corrispondono non vi si costruissero mai. Non ostante l'ispirazione non fiorentina è possibile scorgere anche in questo piano la stessa proporzione slanciata del terreno. Al di sopra di una nuova tra-

beazione si svolge in ultimo la tradizionale loggia a colonne trabeate ma introdotta, come l'ordine inferiore, dall'elemento intermedio d'una balaustra quale era apparsa pure nella villa del Pogio, ma inframezzata da cippi sotto le colonne a specificare ancora una logica trasmissione di forze. Tuttavia gli spunti di un tal giuoco derivati dal sistema costruttivo classico appaiono non coordinati fra loro ma limitati piano per piano dove esistono, contribuendo a isolarli soprattutto le trabeazioni uniformemente rettilinee. In realtà essi come i pilastri dell'ordine medio, non sono della stessa natura del sistema a colonnati del terreno e dell'ultimo piano dove la colonna singola occupa anche lo spigolo, luogo di maggior sforzo, come sempre nell'ambito brunelleschiano, per meglio esaltare colla sua linearità la pura geometria d'uno spazio astratto, e come di poi è sempre rimasto in uso a Firenze. Le trabeazioni così intere anch'esse partecipano dello stesso spirito.

Tuttavia oltre e più che sottoponendo lo sviluppo di ogni piano allo stesso modulo lanciato brunelleschiano, secondo una regola classicheggiante, l'artista ha ottenuto unità alla sua opera a mezzo della robustezza delle membrature e dei forti aggetti, i quali staccandosi netti sul piano fondamentale che limita lo spazio lo innervano con una trama energica; chè, non ostante la ristrettezza dello spazio in cui gli aggetti tendono, illudendo forse a prima vista al riguardo, essi non lo modificano affatto plasticamente lasciando invariata la sua essenza di puro ed astratto volume geometrico. Sì che quei motivi dunque si limitano ad aver valore solo nell'ambito di una parete, un valore decorativo, diversamente ad es. dalla facciata del palazzo Rucellai dove la stretta logicità del complesso e la misurata proporzionalità pur dei risalti implica ordine di una compatta materia retrostante; quantunque il Cronaca, per ottenere maggiore enfasi, inclini le fasce dei fregi e delle cornici facendole sporgere verso il basso per illudere sui reali valori d'aggetto secondo un procedimento che supera i limiti della prima rinascenza e trova invece riscontro nella dinamica michelangiolesca, e non ostante che faccia sporgere, rispetto al piano fondamentale che dicevamo, insieme colla trabeazione su cui poggia, il basamento del secondo ordine. Que-

st'aggetto intensifica con un'aggiunta di materia l'effetto di ener-

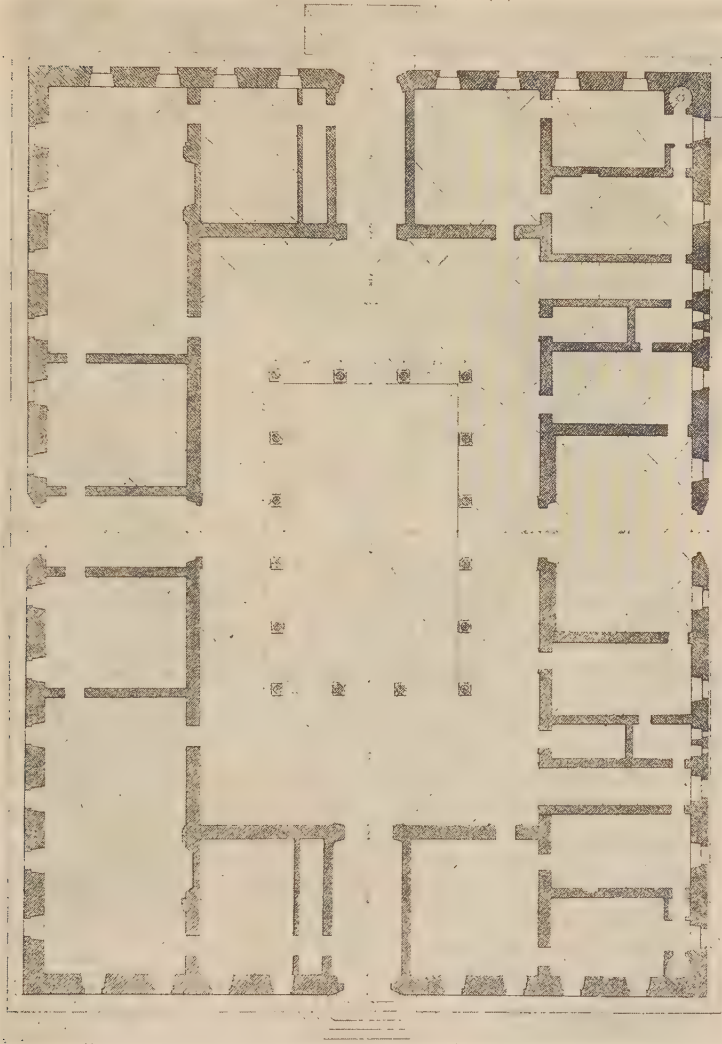


Fig. 2. — Pianta del Palazzo Strozzi.

gia lineare che risalta pure dalla riduzione estrema di ornamenti

limitati ai capitelli del porticato e della loggia, dove la tradizione li esigeva. Il risultato raggiunto è diverso quindi dalla preziosa raffinatezza disegnativa e chiaroscurale del Sangallo come pure ben lontano dalla schietta e solida geometria del cortile di Michelozzo.

È naturale che Filippo Strozzi per dar la maggiore magnificenza possibile al suo palazzo, che durasse nei secoli, accettasse di variare il progetto approvato con quello dove vedeva forme più evolute in confronto alle tradizionali che gli altri architetti gli avevano proposto, anche se di uno scalpellino il quale come i maestri del medio evo e come del resto il Brunelleschi giungeva all'arte dal mestiere.

Seppur non sappiamo chi abbia avviato nei primi passi il giovane Pollaiuolo una tale sua espressione è facilmente giustificabile. Infatti quando la sua mente si apriva tutti gli sforzi costruttivi in Firenze, dove ormai poco si operava d'architettura, erano concentrati sul S. Spirito di cui stavano già in piedi i porticati e che mostrava insieme col palazzo Pitti le più evolute forme del Brunelleschi, ricche di una nuova grandiosità e di una ponderata misura, le quali inoltre vi venivano interpretate dai traduttori in modo più grave per influenza michelozziana. Allora, diciottenne o poco più l'artista si recava a Roma dove non solo si ergevano a perenne ammaestramento degli uomini della rinascenza i ruderi classici che il Brunelleschi e Donatello si erano recati a studiare con impresa semilegendaria, ma crescevano in quel mentre e da poco v'erano sorte, costruzioni come la loggia benedictionis sui gradini del vecchio S. Pietro, il cortile del palazzo Venezia e la loggia di S. Marco che si modellavano con fedeltà di membrature sul prospetto degli anfiteatri, mentre altri edifici come l'ospedale di S. Spirito, con una estesa sistematicità ignota a Firenze animavano lunghe pareti di paraste in ordini sovrapposti.

Tornato in patria, il colto indirizzo dell'ambiente mediceo, nel quale però Simone non fu chiamato, dovette valorizzare le sue nuove conoscenze ragionando delle quali da acuto osservatore come certo fu, gli arguti fiorentini gli affibbiarono il sopran-

nome. Il Cronaca però dal mondo classico desunse invece che l'aspetto raffinatamente decorativo che il Sangallo andava mostrando nella villa del Poggio a Caiano, quello più grandioso e robusto.

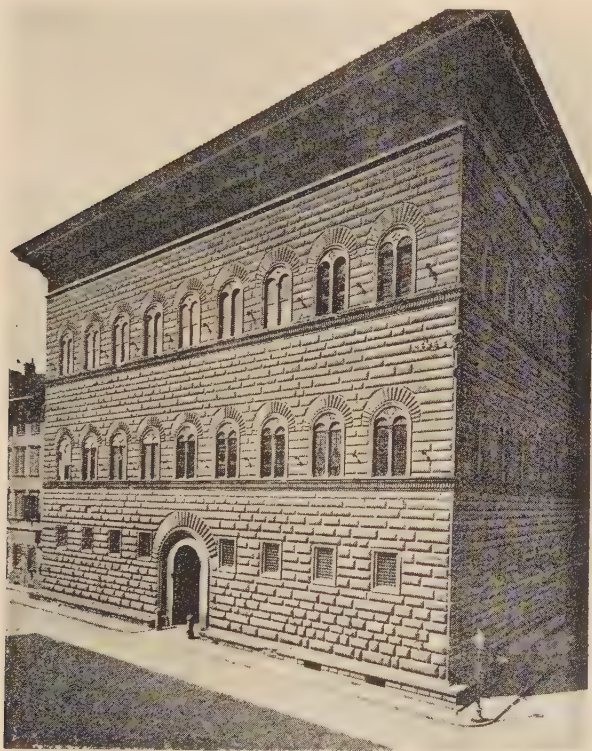


Fig. 3. — BENEDETTO DA MAIANO E IL CRONACA: Esterno del Palazzo Strozzi a Firenze.

In quanto all'esterno del palazzo Strozzi (fig. 3) dobbiamo notare come l'ideatore primo si ispirasse molto da vicino al prototipo del palazzo mediceo nei tre piani a bifore con paramento in pietra sempre più leggero verso l'alto. Però non imitandone lo spirito che è in quello di potente drammaticità nella sovrapposi-

zione di masse che il bugnato rivela meno consistenti di piano in piano e gravate infine dal pesante cornicione che domina il contrasto di proporzioni introdotto dall'alto pianterreno. Nel palazzo Strozzi invece il bugnato digradante con sfumatura insensibile e regolarizzato con sottigliezza chiaroscurale riesce ad un effetto di sottile tensione priva di contrasti e preziosamente decorativo, da riferirsi più che a valori di massa a valori di superficie. Sono indizio di tal gusto pure le ricche raggiere di conci intorno agli archi, l'allungamento delle forme singole adorne e gracili e la frequenza di ritmo piccino con cui le finestre si susseguono, più ampie dei pieni framezzo. L'effetto tensivo è in particolar modo determinato dalle altissime fasce di sodo nella zona superiore d'ogni piano, che vanno oltre l'unico possibile paragone nella facciata del palazzo Pazzi.

Esse tuttavia pur ampliando il respiro delle superfici, non possono far sì che il ritmo che regola il susseguirsi delle aperture non appaia nell'economia generale dell'opera piccino e gracile a ricercare grandiosità senza raggiungerla, tanto più nella facciata maggiore come la quale nessuna finallora si era vista così grande. Oggi l'effetto ci apparirà dapprima meno evidente perchè oltre a non poter abbracciare da lontano e di fronte le proporzioni del maggior prospetto siamo abituati a vedere il mostruoso raddoppiamento della facciata del palazzo mediceo e l'enorme ampliamento della fronte del palazzo Pitti. Ma questa particolare modulazione è bene avvertibile in specie nell'ambito del piano medio che consta quasi di due zone sovrapposte ben distinte. Non è improbabile dunque che l'opera del Cronaca sicuramente capomaestro della fabbrica nel 1496 e forse alla pari con l'altro architetto, se non con maggiore influenza secondo farebbe supporre il Vasari nella vita del nostro, mentre in quella di Benedetto da Maiano aveva affermato solo che terminò l'edificio dopo la morte dello scultore, sia cominciata da qui. Nè condizioni storiche nè stilistiche impediscono di credere Benedetto ideatore primo del palazzo, ma anzi, il trovare un'interpolazione a tal punto dell'opera — nel 1495 si finì il primo finestrato e nel 1498 il secondo — formerebbe una prova indiretta di conferma es-

sendo egli morto nel 1497. Le bifore dell'ultimo piano poi mostrano all'evidenza una forte semplificazione negli ornamenti e nelle colonnine d'ordine toscano, mentre si ha prova d'una radicale trasformazione che il Cronaca vi voleva introdurre.

Egli dunque cercando di uguagliare i piani in altezza come già nel palazzo Pitti per influenza classica, e abolendo così quella pratica medievale del pianterreno più sviluppato derivata dalla sistemazione a volta delle stanze corrispondenti e generalmente riflessa dai palazzi fiorentini, che reca il modello sangallesco come l'avrebbe avuta certamente anche il palazzo del Maiano, modificava il progetto primitivo e tendeva a temperare con valori sintetici di quadrata proporzione la tenuità decorativa dei finestrati e la gracile vastità dell'insieme, preparando così fin dal secondo piano l'effetto del cornicione la cui sutura colle forme anteriori è invisibile. Quello del progetto primitivo che contemplava i piani superiori di minor sviluppo sarebbe stato certamente, se pur di analogo aggetto, meno pieno e robusto sia perchè lo esclude la originalità del nostro artista, sia perchè lo esigeva il carattere di sottigliezza decorativa delle muraglie sottostanti, che sarebbe stata così compiutamente esaltata. Doveva essere — sia detto senza suggestioni — simile al cornicione del portico di S. Maria delle Grazie ad Arezzo.

Quello del Cronaca invece, introdotto e quasi fatto attendere da una zona liscia, con ampio respiro, diversamente che nel palazzo mediceo e com'è accennato invece in quello Piccolomini a Siena, quasi cornice d'una trabeazione sopra il suo fregio, strettamente riferendosi alle spaziate zone di sodo, che del resto per la qualità decorativa del bugnato non potevano, e forse per il gusto del nostro artista non volevano render oltre un effetto di tensione in superficie, tende a determinare un potenziamento dell'edificio come blocco energicamente tagliato riassumendone il molteplice ritmo e le vastissime dimensioni in una grandiosa vibrante unità.

È da notare di sfuggita come non risulti vera l'informazione vasariana della seconda edizione, secondo la quale la cornice fu copiata da una classica scavata presso la chiesetta oggi

scomparsa di « *Spolia Cristi* » a Roma, ma corrisponda piuttosto ad un'altra, disegnata essa pure nel libro di Giuliano da Sangallo alla Vaticana e sulla pagina di fronte (fig. 4) — da cui forse l'errore — che nella traduzione fu notevolmente semplificata (fig. 5).

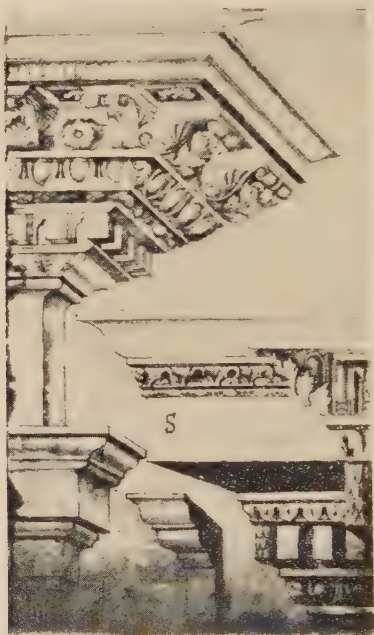


Fig. 4. — GIULIANO DA SANGALLO: Disegno di una trabeazione antica.
(Roma. — Biblioteca Vaticana).

La prepotenza del desiderio di affermare la propria nuova visione che mal rattenuta ha condotto in ogni tempo a sfiguramenti e rovine spingeva oltre il segno anche il nostro architetto il quale dunque si doveva sentire tutt'altro che il continuatore della tradizione affermata nel primo progetto del palazzo, se certo la scrupolosità degli eredi di Filippo Strozzi non lo avesse impedito.

Fra due varianti o parti di modello del palazzo per l'ultimo piano, se ne trova una (fig. 6 e 7) che propone finestre a edicola,

cioè dall'apertura rettangolare inquadrata da pilastrini, con frontoni alternativamente ad angolo e ricurvi su fondo liscio, ed anche le stesse finestre poggianti su una trabeazione completa marcavano, ma inquadrate da paraste. Riconosciamo nelle soluzioni spiccatamente classicheggianti il gusto del nostro e così nell'e-



Fig. 5. — IL CRONACA: Cornicione del Palazzo Strozzi a Firenze.

nergia innervatrice che al piano base portante gli elementi, conferiscono soprattutto gli aggetti improvvisi dei timpani. Una soluzione così classicheggiante non si era vista finora nè in Firenze nè fuori ed è significativo che sia ripresa da Raffaello nel palazzo Pandolfini, vent'anni dopo parendo nuova. Prelude al sistema del S. Salvatore al Monte.

In quanto alla estensione dell'influenza del Cronaca nell'interno del palazzo la si deve escludere dalle stanze del pianterreno

sistematiche con gracili volte a filate su piccoli peducci decorati a fogliami con qualche dolce figurina. Al primo piano invece dove sono grossi peducci resi più slanciati dal soprassesto che timido s'insinuò pure nel primo finestrato esterno, e spesso esuberanti di fogliami e figure violente e scomposte, si ricontra il gusto del nostro il quale avrà guidato gli scalpellini figuratori già impiegati alla fabbrica dal Maiano; e ciò conferma l'ipotesi della modificazione di proporzioni nell'esterno. Ma nel vestibolo del primo piano affacciato sul lato ovest del cortile i peducci senza più figure, con sole fogliette stilizzate sulle sagome annunziano la

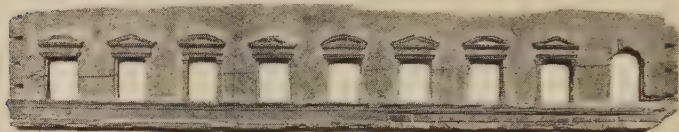


Fig. 6. — IL CRONACA: Modello in legno per l'ultimo piano del palazzo Strozzi.

(Firenze. — Palazzo Strozzi).

nudità di tutto l'ultimo piano a dimostrare il progressivo conseguimento di libertà da parte del Cronaca il quale, unico capo-maestro, seguendo il suo amore di semplicità rude avrà licenziato a poco per volta quei cesellatori di scalpello come inutili. Anche i capitelli della loggia esterna sul dietro del palazzo come quelli della loggia sul cortile, che forse si richiedevano espressamente compositi, appaiono semplificati al massimo.

Il palazzo Strozzi dunque, che anticipa il caso di quello Farnese a Roma per il felice accostamento dell'opera di due personalità, è un notevole monumento, forse il più completo e meglio conservato d'Italia nel suo genere, eseguito con tecnica e cura impeccabili, ma non un qualcosa di altamente rappresentativo per figurare da esponente di un intero periodo artistico come si è pure voluto. Il fatto stesso della collaborazione, che in fondo vuol dire

incoerenza, lo prova; ma l'eccessiva lode risale già al Vasari che talvolta è portato a identificare l'arte coll'abile mestiere.

La collaborazione al palazzo Strozzi rappresentando già un

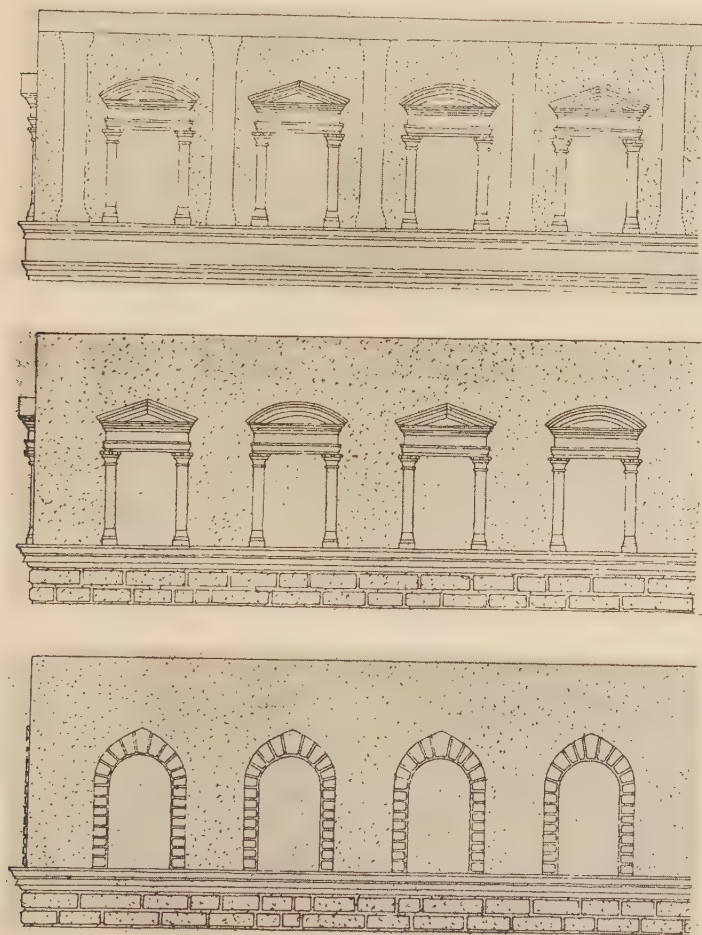


Fig. 7. — Rilievo e sviluppo di un modello del Cronaca per l'ultimo piano del Palazzo Strozzi.

saggio completo dell'arte del nostro ci servirà di base e d'orientamento. Seguendo l'ordine cronologico delle opere autorevol-

mente attribuite dal Vasari o rivelate dai documenti, troviamo la sacrestia di S. Spirito che i documenti stessi hanno trasferito al Sangallo. Però il disegno ricco e lieve che si svolge sulle pareti del vano ottagonale è tradotto con una certa nudità e pienezza delle cornici non abituale al Sangallo. Nel vestibolo poi (fig. 8) che il Vasari sembra credesse del Sansovino e in cui ci è documentata una partecipazione del Cronaca, il motivo delle colonne addossate alla parete estraniandosi completamente dal gusto del Sangallo, pur se in alcuni progetti egli se ne giovò, coincide per il suo effetto di potente plastica col gusto che conosciamo del nostro. Corrisponde altresì lo slancio delle proporzioni e la ricca ampiezza dei capitelli. Però la variazione del ritmo dei colonnati per l'ingrandimento dell'intercolumnio centrale rappresenta uno spunto di fervida e inquieta fantasia così corrispondente al gusto del Sangallo che l'intervento del Cronaca in questo complesso si precisa in una piccola collaborazione su piani dell'altro, ideatore del complesso.

Il Cronaca fu probabilmente esecutore del vano ottagonale della sacrestia, mentre iniziò il vestibolo traducendo liberamente il progetto non suo o perchè questo in tale parte non sarà stato ben definito, o per acquisita influenza. La volta dello stesso vano la si deve, come sappiamo, a collaborazione dei due, e infatti riconosciamo nel partito decorativo ispirato da stucchi classici quello stesso della volticina del vestibolo nella villa del Poggio a Caiano ma reso più robusto proprio per influenza del Pollaiuolo, in modo da imporsi meglio agli ornati, tuttavia perdendo parte di quella forza grandiosa che il nostro avrebbe espresso compiutamente da solo. Le partiture, come già osservò il Vasari, non corrispondono nemmeno qui ai sostegni ma ciò non farà meraviglia per quanto riguarda il Cronaca, quando si pensi al cortile del palazzo Strozzi: per cui il vano sorte ancora una frammentarietà costituzionale, ma il suo carattere prevalente e bene in vista è quello di un dinamico affollamento di membrature robuste in ristrettezza di spazio accentuato anche dal fatto che la volta vi poggia sul solo architrave. È vivo il richiamo, mutata la disposizione icnografica, ai

solenni ingressi dei palazzi romani del secolo successivo come quello Farnese.

Sull'antico salone dei 500 in Palazzo Vecchio, largamente documentato ma che oggi possiamo solo immaginare vagamente,



Fig. 8. — GIULIANO DA SANGALLO E IL CRONACA: Vestibolo della sacrestia di S. Spirito a Firenze.

dobbiamo accettare senz'altro la critica del Vasari il quale lo disse basso ed oscuro.

Ancora fa parte dell'esiguo catalogo fornito dal biografo la chiesa di S. Salvatore al monte. Lo schema planimetrico (fig. 9 e 10) della costruzione ad unica nave con cappelle laterali, ha precedenti nell'accenno della Badia fiesolana e nelle interpretazioni

di S. Maria Maddalena dei Pazzi e, soprattutto, della perduta chiesa di S. Gallo, la quale recava proprio le cappelle inquadrare da paraste, ripetute forse anche nell'ordine superiore, come vediamo tutt'ora nel Duomo di Città di Castello, in relazione certa coll'ambiente fiorentino e probabile col Sangallo, che s'iniziava proprio negli stessi anni del S. Salvatore. Le proporzioni della pianta, molto allungate, si rifanno evidentemente ad esempi brunelleschiani, come la sistemazione delle ultime cappelle verso l'altar maggiore che, in parte chiuse verso la nave, creano vani orientati parallelamente all'asse della chiesa, derivando così dal S. Lorenzo, al pari della copertura delle cappelle stesse aperte sulla nave, in volta a botte.

La proporzione slanciata delle parti singole, delle arcate, dellè riquadrature formate dalle paraste è in relazione ancora col mondo brunelleschiano; l'equilibrato rapporto degli ordini sovrapposti invece, come il motivo delle finestre a edicola dai timpani alternati deriva dal mondo classico e a proposito della variante progettata per il palazzo Strozzi ne abbiamo accennata la novità. L'ampio e grave arcone trionfale, che si rispecchia nella parete interna di facciata, diverso per proporzione dalle membrature circostanti può ricordare come elemento meno assimilato, l'arcone del pari grandioso, che decorava la parete di fondo della chiesa di S. Gallo. La trama di membrature che nude risaltano sull'intonaco bianco si acquista mediante l'aggetto robusto e improvviso degli elementi orizzontali, cornici di capitelli, della trabeazione, dei timpani, un valore di forte energia: energia però che non ostante il complesso sistema classicheggiante di membrature, non si immedesima colla massa e collo spazio, — richiamo ancora al confronto con opere albertiane — ma si svolge lungo la parete in forma di linee, in determinati punti ingrossate di materia e perciò vibranti di forza, tanto più per l'assenza completa d'ogni decorazione. Al piano base aderisce uniformemente e in modo palese il fregio bianco della trabeazione e su di esso a mezzo di ogni specchio campiscono decorativamente le finestre. Sì che il vano della nave più che quello del cortile del palazzo Strozzi si dimostra pura forma geometrica di parallelepipedo definito brunelle-

schianamente da linee prospettiche e nemmeno modificato dal vano delle cappelle, perchè rialzate su gradini i quali corrispondono

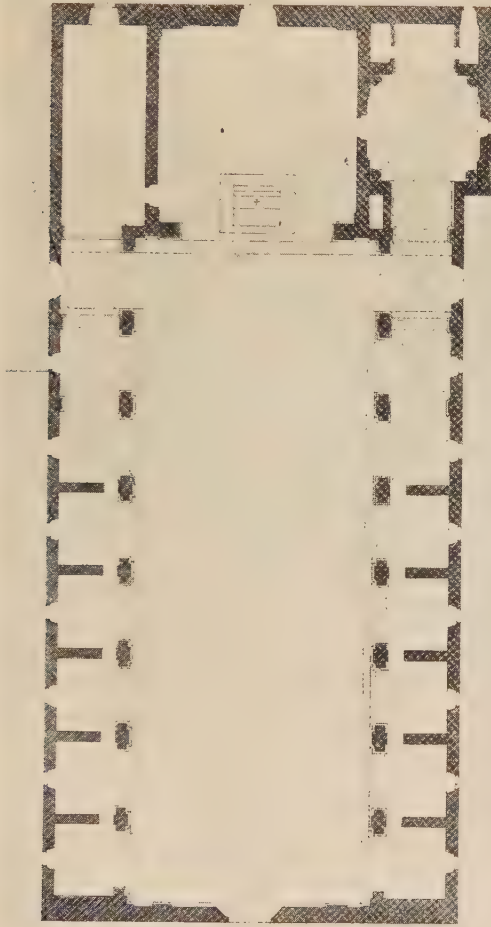


Fig. 9. — Pianta della Chiesa di S. Salvatore al monte.

per funzione lineare alla cornice su cui poggia il tetto. L'artista dunque di cui la chiesa risulta opera genuina, se ha acquistato in

coerenza rendendo più uniforme la sintassi del suo linguaggio, ha perduto in forza espressiva — fra l'altro quel mezzo usato nel palazzo Strozzi d'inclinare le superfici delle trabeazioni, si è rifugiato nei listelli del davanzale delle finestre — e ciò si spiega con una distanza di tempo. Credo infatti la chiesa iniziata poco dopo il 1499, dopo insomma che il Cronaca dette giudizio insieme con altri artisti sui rimedi alla imminente rovina di quella



Fig. 10. — IL CRONACA: Interno della Chiesa di S. Salvatore al Monte a Firenze.

che esisteva fin dal 1475, dicendo di averlo fatto altra volta, anche in base al fatto che sulle note tavole col supplizio del Savonarola, il cui originale fu dipinto fra il 1498 e il 1504, si osserva chiaramente la costruzione ad unica nave senza cappelle (fig. 11); mentre d'altra parte la chiesa attuale fu consacrata nel 1504. E l'evoluzione che fa allontanare l'artista dal suo spirito più nuovo può attribuirsi ad una influenza del Sangallo, come all'azione mortificante che il Vasari ci dice ebbe su di lui

l'amicizia col Savonarola. Nel primo caso però un confronto colla sacrestia di S. Spirito ci avverte come pur attenuandosi la forza del Cronaca essa si distingua sempre dalla tenuità decorativa dell'altro architetto.

L'esterno della chiesa (fig. 12) presenta gli stessi caratteri dell'interno, soltanto con una semplificazione estrema. Le nude superfici cucite insieme da esili lische di conci sono un tessuto uniforme appena perforato nei fianchi dalle timide finestrelle ritardatarie a centina in corrispondenza delle cappelle e decorato



Fig. II. — IGNOTO PITTORE FIORENTINO DELL'ANNO 1500 C. — Le chiese di S. Salvatore e di S. Miniato, particolare di un dipinto con il supplizio del Savonarola.
(Firenze. — Museo di S. Marco).

dalla lunga fila di quelle nella sopraelevazione della nave, ben più robuste e identiche alle interne; mentre nella fronte (fig. 13) la maggior larghezza della zona inferiore, che si raccorda alla superiore mediante un sistema di cornici già accennato in S. Agostino a Roma, sembra in diretta relazione colla potenza dell'elemento che accoglie: il portale, imitato dipoi dal vicino S. Niccolò d'oltrarno. E portale, cornici, finestre, in numero di tre come probabilmente già nella ricordata chiesa di S. Gallo, sciolte da ogni preoccupazione costruttiva appaiono scure su bianco, come

pure linee di forza cui la superficie sulla quale giacciono è appena necessaria per vivere.

Raffaello trovò ancora qui realizzate quelle forme che adoperò quindi con intenti di chiaroscurale facilità nel palazzo Pandolfini e anche Michelangelo ricordò la lunga teoria di finestre timpanate nell'esterno della libreria medicea ma soprattutto avrà



Fig. 12. — IL CRONACA: Fianco della chiesa di S. Salvatore al monte a Firenze.

meditato su quell'espressione di energica linearità che dà nuova vita ad un mezzo brunelleschiano.

Fra le attribuzioni documentarie prima in ordine e di sicura identificazione, è quella per gli altari del Duomo (fig. 14) rinnovati dal 1500. Nude tavole marmoree su quattro balaustri di forma che abbiamo già visto usare al Cronaca, trovano riscontro in opere quattrocentesche, ma in luogo della particolaristica ricchezza quale vediamo ad esempio nell'altare della cappella Cardini in S. Francesco a Pescia, adottano forme spoglie e gravi di sintetica evidenza.

Questi minimi saggi, inequivocabilmente documentati col nome del Cronaca, sono l'unico tratto a scrupolosa conferma delle parole vasariane. Subito tali forme si ripeterono nell'altare della cappella Gondi in S. Maria Novella del Sangallo, che proprio per la loro forza rimasero isolate dal prospetto retrostante.

Trascurando l'insignificante base del David di Michelan-



Fig. 13. — IL CRONACA: Facciata della chiesa di S. Salvatore al monte a Firenze.

gelo, ricordiamo l'altare per la propositura di Castelfranco di sotto, purtroppo perduto. La descrizione del contratto però, assai minuta, permette di farcene un'idea se non proprio una ricostruzione.

Era un'edicola con colonne libere poggianti su dadi e coronate di una trabeazione sorreggente un arco dall'imbotte a rosoni: due pilastri corrispondevano alle colonne sul muro. Ma dato che nel documento si parla specificamente di una trabeazione e di

intagli convenienti da eseguire nel fregio si può forse indurre che non fosse questa una delle tante cappellette che per derivazione michelozziana ornavano già le nude aule di alcune chiese gotiche fiorentine, quali vediamo anch'oggi in S. Ambrogio o in Ognissanti, perchè esse non hanno di regola una trabeazione che



Fig. 14. — IL CRONACA: Altare.
(Firenze, — Duomo).

vada da una coionna all'altra se non talvolta dipinta a dividere due scene affrescate sul fondo, ma solo una porzione limitata alla colonna e alla controparte sul muro se c'è. Dato che l'altare di Castelfranco doveva contenere anche un vano rettangolare con un'annunciazione, certo il gruppo ligneo che tutt'ora è in luogo, è probabile che la sua trabeazione ricorresse da una colonna all'altra, e che quindi l'arco al di sopra, anche se ornato di rose all'interno per ricordo delle cappellette che abbiamo nominato, facesse somigliare il tutto più ad una *edicola* classicheggiante che

a quelle cappelle. Il fatto stesso che le colonne dovessero poggiare su dadi ci fa credere che questi, alti forse quanto la mensa, formassero con essa un basamento movimentato all'edicola ancora in modo diverso dagli esempi anteriori in cui la mensa, elemento isolato, era accolta fra le due colonne. Ed è probabile che la traccia e lo sviluppo diretto di una simile affermazione sia rappresentato dall'altare della chiesa di S. Maria delle Carceri a Prato (fig. 15) in cui la classicheggiante plasticità dello schema che non doveva mancare nell'opera pollaiolesca, rappresenta ancora un fatto insolito nell'attività del Sangallo.

Il Cronaca ha pure collaborato — sempre secondo i documenti — insieme con Baccio d'Agnolo, Giuliano e Antonio da Sangallo alla elaborazione del progetto per il ballatoio della cupola del duomo fiorentino. L'opera (fig. 16) risulta debole e minuta, insufficiente termine di passaggio fra i parapetti beccatellati che coronano le cupolette e la plastica mole della lanterna. Non solo, ma si rivela qual'è opera di collaborazione, in una interna incoerenza che permette di distinguerne le parti. Infatti, seppure fu seguito il concetto informatore del Brunelleschi attraverso il modello del Manetti di cui gli operai vollero che si tenesse conto, quello cioè di creare un andito con un camminatoio al di sopra, non troviamo in essa un motivo decisamente affermato. La loggetta infatti che riposa sopra una grande trabeazione non è nè di dimensioni nè di forme tali da subordinare a sè la trabeazione stessa, la quale d'altra parte quasi uguale per dimensioni alla loggetta prevarica oltre la sua reale funzione di sostegno. La trabeazione inoltre con forme sintetiche e robuste non ostante la decorazione del fregio, si palesa di un carattere ben diverso dalla trita loggetta dagli effetti affidati ad un sottile disegno di superficie e ad un chiaroscuro illusionistico. È dunque facile credere che nella parte inferiore appaia non amalgamato e turbato dalla decorazione scultorea il prodotto della fantasia del Cronaca tanto più che vi si riscontrano alcune bande di cornici che invece di svolgersi in piano verticale si inclinano sporgendo verso il basso con intento d'energia.

Resta ancora l'unicum dell'attribuzione vasariana espressa

nella seconda edizione di « *tutto il convento dei frati dei Servi* » i quali senz'altro vengono sostituiti a quelli dell'Osservanza di S. Salvatore ch'erano nella prima e della quale trattiamo qui per non avere indizio cronologico alcuno. Il Vasari si dimostra più

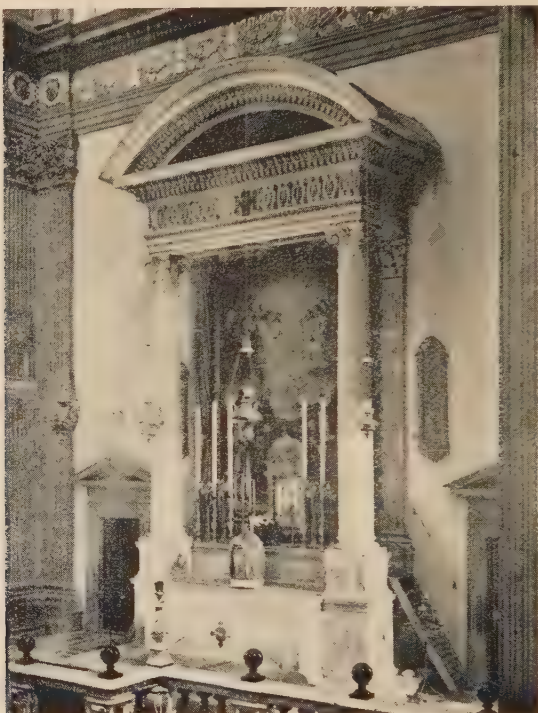


Fig. 15. — GIULIANO DA SANGALLO: Altare.
(Prato. — Chiesa di S. Maria delle Carceri).

ampio e specifico riguardo alla SS. Annunziata nella più tarda vita di Michelozzo e in quella dell'Alberti ma non rilevando una cura particolare per il monumento. Un'impulso comunque per il cambiamento non dev'essere mancato. Nel convento di S. Salvatore non si riscontrano parti che rivelino un'attività del nostro ma in quello dell'Annunziata un riferimento ad attività di lui

si può oggi cogliere forse in un capitello di riporto, come la sua colonna, sul pianerottolo d'una scala, che presenta un nuovo tipo (fig. 17); semplificazione di quello a volute e palmette su vaso scanalato prediletto da Giuliano da Maiano, in cui rimangono e si sviluppano le sole volute con effetto di scattante energia; creazione senza grande successo, ma degna solo di una elevata personalità e spiegabile in rapporto ai semplificati capitelli delle logge del palazzo Strozzi. Il capitello, deve aver fatto parte di un

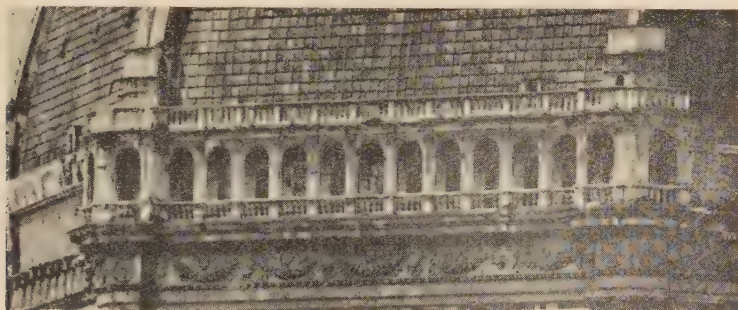


Fig. 16. — IL CRONACA, GIULIANO E ANTONIO DA SANGALLO, BACCIO D'AGNOLO: Ballatoio della cupola del Duomo a Firenze.

chiostro e d'una loggia oggi scomparsi alla vista e imitati con grazia nel chiostro a fianco della chiesa.

Infine sono da considerare anche le attribuzioni recenti formulate in base all'aspetto stilistico: quella del palazzo Guadagni e della casa Horne risalenti l'una al Fantozzi e generalmente ammessa, l'altra dovuta al Venturi, diversamente pensando dal Gamba.

Quest'ultimo palazzetto (fig. 18) per abitazione borghese, sistemato in tal forma forse subito dopo il 1489, mostra veramente caratteri tali che lo allontanano dalle forme esili e decorative del Sangallo cui fu attribuito specialmente nell'esterno più coerente, e rivelano invece quell'energia plastico-disegnativa del Cronaca, che conosciamo.

Lo schema della facciata divisa in tre piani pressochè uguali

con file di finestre centinate dalla proporzione slanciata, deriva dal palazzo Pitti. Però senza il bugnato parietale che invece ebbe il più ricco palazzetto Antinori d'analogia derivazione. Il bugnato si raccoglie intorno alla porta e alle finestre e sullo spigolo a rinforzare e marcare le linee principali dell'architettura, svolgendo



Fig. 17. — IL CRONACA: Capitello.
(Firenze. — Convento della SS. Annunziata).

con stilizzata essenzialità un accenno già apparso per opera di Michelozzo nel muro di cinta al giardino del palazzo Mediceo, dove una zona bugnata occupa lo spigolo e grosse bozze si affollano intorno alla porta, ripetute di poi nella villa di Cafaggiolo, sì che, pur essendo graduato nei vari piani, sempre per influenza del palazzo mediceo, acquista un'evidenza costruttiva particolare sulla parete liscia laddove nel palazzo Antinori per la sua uniformità non aveva offerto se non una tenue e raffinata decorazione di piano tale da ricordare le facciate dei palazzi fiorentini tardo-gotici.

Anzi a proposito delle dentellature del bugnato sullo spigolo è da notare la genialità del motivo che, subito ripreso nel palazzo Pandolfini, ha avuto un'importanza per l'architettura moderna fino

ai nostri giorni poichè sostituendo la funzione statica di una membratura elaborata, rappresenta colla necessità di una pratica costruttiva, una innervatura, un rinforzo della materia costruita, risultando in tal modo un mezzo espressivo così fondamentale da potersi adattare a diversi stili. Inoltre le cornici marcapiano decise nel loro oggetto e turgide, hanno anch'esse un'analoga funzione, al pari del tetto ben sporgente, di energica animazione dei semplici volumi ch'esse brunelleschianamente pure delimitano. Perfino in quelle puntine che culminano gli estradossi delle raggiere di conci, acuti come nella tradizione medioevale fiorentina, si esprime in modo penetrante la stessa tendenza. Considerando inoltre che il motivo di analoghe finestre centinate e monofore è accennato nel progetto per un diverso ultimo piano del palazzo Strozzi che esaminammo, come, forse prima, fu disposto nelle testate del salone dei 500, credo che l'appartenenza al Cronaca del palazzo sia così più che evidente anche se l'interno ha molta minore coerenza. E per questo, per il persistere di finestre centinate sul cortile in luogo delle rettangolari generalizzatesi dopo quelle del palazzo Gondi, per la fugacità dell'apparizione della variante nel modello Strozzi, credo lo si possa ritenere il primo lavoro che conosciamo dell'architetto.

L'altro, il palazzo Guadagni, (fig. 19) ha uno schema del tutto analogo, solo che trattandosi della abitazione di un piccolo nobile ha carattere di maggior ricchezza, soprattutto nell'accogliere in un terzo piano una loggia, sviluppo coerente e perfetto di un accenno atrofico già apparso nella fronte del palazzo Gondi; quindi nei graffiti che riprendono una pratica locale da molto tempo in uso, per simulare un rivestimento in pietra, che esiste limitatamente al solo pianterreno. Del resto il bugnato stilizzato si alleggerisce per gradi come nella casa Horne, ha la stessa inflessione nelle raggiere degli archi e soltanto sullo spigolo si dispone in maniera assai meno necessaria; le cornici presentano un'analogo valore, dalle sagome simili e ugualmente turgide, mentre il tetto, qui meglio che nell'altra opera, sebbene elemento d'essenza lineare, aspira ad una maggior corposità di massa oltre che per il fortissimo oggetto, per l'apparire che fa al di sopra di

una zona di muro liscio che si innalza sull'architrave del loggiato quasi cornice di una trabeazione completa.

Gli elementi singoli corrispondono in via di massima a quelli che sono propri del Cronaca ed anche il gusto di applicarli, però



Fig. 18. — IL CRONACA: Esterno del palazzetto Corsi-Horne a Firenze.

nel palazzo Guadagni rispetto a quello Horne, termine direttamente corrispondente, e rispetto alle altre opere che conosciamo si ha un senso di quieta larghezza e di tenuità ornata per spiegare le quali occorre pensare ad un nuovo sviluppo della personalità dell'architetto, nello stesso senso ed oltre il S. Salvatore al Monte

cui il palazzo segue nel tempo, avvicinandosi sempre più alle tendenze dell'ambiente, ormai in via di esaurimento.

L'opera, di viva coerenza, ebbe per la sua novità un successo enorme nelle infinite ripetizioni fra cui immediata quella del palazzo Taddei di Baccio d'Agnolo scolaro del Cronaca, che proprio allontanandosi per intenti di maggior grandiosità dall'originale cui s'ispira, sembrerebbe confermare il ritorno senile del maestro a modi quattrocenteschi.

In aggiunta propongo la modestissima attribuzione della base della Giuditta di Donatello che la Signoria fece togliere di sopra alla tazza d'una fontana nel giardino del palazzo mediceo, per esporla sui gradini del palazzo vecchio. La pesantezza di quel balaustro gigante vicino alla grazia di quelli donatelliani ornatissimi nella base del marzocco non poteva infatti pensarla che il nostro influendo probabilmente sul camino sangallesco del palazzo Gondi.

La visione del Cronaca dunque nel suo particolare carattere chiaramente espresso, per cui il Cronaca fu artista, sostanzialmente d'energia che scorre lungo determinate linee sulle pareti dell'edificio senza particolar cura per affermazioni di massa, presuppone ed è originale sviluppo dell'arte brunelleschiana, cui concorse pure il mondo antico a dar veste di grandiosità monumentale. Ma non potremmo dire che segnasse una grande tappa nella storia. Essa rappresentò sì per l'epoca e l'ambiente nella quale si svolse, insieme con l'arte del Sangallo, quanto di più notevole si creasse ma non riuscì neanch'essa a elaborare un sistema così compiuto che nella originalità rispetto alle fonti, fosse suscettibile di ulteriori profondi sviluppi. Anzi vorrei dire che l'arte del Cronaca come quella del Sangallo col riferimento continuo ad un sistema necessario e sufficiente già creato per una data categoria di valori, come base, per esprimere, partendo da esso, valori diversi; col variare la combinazione delle forme di quello o deformandole, rappresenta una specie di manierismo, rispetto all'arte del primo Rinascimento e se non proprio l'arte del Cronaca, quella del Sangallo fornì presupposti al vero manierismo. Ma non fu, « *sebbene non facesse di molto avanzare il cammino dell'arte* » direbbe il

Vasari, sterile momento. Infatti ha probabilmente originato alcune relazioni finora non prospettate, che vanno oltre la determinazione degli spunti notati via via cui dobbiamo aggiungere l'influenza determinante nella formazione del provinciale Ventura Vitoni.



Fig. 19. — IL CRONACA: Esterno del palazzo Guadagni a Firenze.

Le finestre del palazzo Pandolfini di Raffaello sono in relazione, abbiamo detto, coll'esterno del S. Salvatore al monte, ma non soltanto per somiglianza di forme quanto perchè il motivo classicheggiante passò forse per la prima volta attraverso l'opera del Cronaca a Raffaello. Esso infatti non esisteva ancora a Roma

dove la dominante arte bramantesca, modulatrice di spazi monumentali, si era rivolta al mondo antico solo in relazione alle sue grandiose aspirazioni e non aveva curato le singole forme, nell'ambito della decorazione parietale. E Raffaello personalità in essenza ricettiva seppur elettamente assimilatrice, dovette trovare recandosi a Firenze per il concorso della facciata di S. Lorenzo, nel valore d'attualità delle forme classiche del Cronaca incentivo a ricercare direttamente nei ruderi romani le ricche decorazioni architettoniche per immetterle nei suoi nuovi edifici a dar loro sempre maggior pittorica facilità. Inoltre Raffaello desumendo dall'esterno del S. Salvatore per il palazzo Pandolfini la campitura delle membrature su un fondo indefinito, con una schiettezza che fa di quella un'espressione spiccatamente fiorentina, sebbene abbia intenti diversi di forma pittorica, abbandonava ogni sistema logico di sostegni sovrapposti quale Bramante gli aveva ispirato, ad esempio nel palazzo Vidoni-Caffarelli in Roma, per giungere a dispiegare in seguito sul piano della facciata del palazzo Brancionio dall'Aquila, libero da vincoli costruttivi, nuovi ritmi di colorita decorazione dalla felice misura, i quali trovarono dipoi la massima esaltazione nella villa Madama, disposti con effetto originale accanto alle forme spaziali e colla stessa loro importanza. E, per la ulteriore discendenza, immediatamente oltre il palazzo Pandolfini sta il palazzo Farnese.

Ancora l'arte del Cronaca fu certo valida premessa per l'architettura michelangiolesca. Sappiamo dalla tradizione come il Buonarroti avessè particolarmente notato il S. Salvatore al monte ch'egli chiamava « *là mia bella villanella* »; ma le sue prime architetture fiorentine meglio ci persuaderanno dell'asserto; specialmente la sacrestia nuova di S. Lorenzo in cui lo spazio rimane ancora in gran parte quello semplicemente geometrico e calmo delle opere brunelleschiane e l'animazione proviene soprattutto dal giuoco, accentuato dal risalto coloristico di grigio su bianco, di membrature vibranti che vivono sull'unico piano della parete, priva di decorazione. E questo vale oltre che per la sala di lettura della biblioteca laurenziana anche per l'esterno di essa, pur se il muro si rilevi tutto intorno alle finestre; anche per il vesti-

bolo pur se vi si uniscano colonne binate d'origine raffaellesca e il muro si corrughi in profondi addentramenti e risalti. Questi motivi, come quelli puramente disegnati in superficie si riferiscono ad un unico piano fondamentale, parete di una semplice, direi povera forma spaziale: e quei risalti plastici non sono altro in fondo, che un accompagnarsi di materia a certe linee, anche se non sempre materialmente indicate in superficie, con accrescimento della loro energia, com'era appunto nel caso della trabeazione e del basamento dell'ordine soprastante notati nel cortile del palazzo Strozzi e dei timpani sporgenti nelle finestre del S. Salvatore al monte. Ma su quella strada Michelangelo, acquisita la massa spaziale che Bramante contemplò, giungerà ad animarla con una sintesi insuperata nel S. Pietro di Roma.

Così la modesta arte del Cronaca poteva contribuire alle più alte espressioni del Rinascimento fornendo, alla metà del secondo decennio del '500, suggerimenti a Raffaello riassuntore dell'arte dell'Italia centrale e conducendo vivo l'insegnamento brunelleschiano al Buonarroti il più drammatico evolutore della rinascita fiorentina.

A quest'ultimo effetto contribuì pure l'arte del maggiore dei Sangallo colle sue prove tardive di effetti inquieti e dissonanti per cui potremmo meglio specificare che se l'una suggerì al Buonarroti piuttosto gli spunti tematici, l'altra invece i termini del linguaggio.

E l'arte del Cronaca a questo riguardo si trova in una posizione analoga ad espressioni del momento in altri campi, alla monumentalità articolata di Benedetto da Maiano, a quella eroica del Signorelli che in modo simile concorsero alla visione michelangiolesca.

NOTIZIE

Un elenco bibliografico sproporzionato e con citazioni per la massima parte inutili del Limburger è nel *Kunstlerlexikon*: altro più recente nell'*Enciclopedia Italiana*.

Il Cronaca è nato il 30 Ottobre 1457. Probabilmente nel 1475 si reca a Roma dove è ancora nel 1480, mentre nel 1486 si immatricola all'arte in Firenze. Quivi soggiornò tutta la vita, morendovi il 27 Novembre 1508.

Il Vasari riferisce della permanenza giovanile a Roma e nota, seppur con frase generica e riferita anche a proposito d'altri, il suo studio dell'antichità e del Brunelleschi. Nel 1902 il Geymüller (*Die Arch. der Ren. in Toskana, IV^a*) come d'abitudine si è limitato ad una semplice descrizione delle opere a commento delle tavole, mentre nel 1906 il Fabriczy (*Jahrb. der k. pr. Kunstsamml. XXVII, Beiheft, p. 45*) coll'usata compiacenza, ha raccolto tutti i dati documentari fin'allora noti aggiungendovene dei nuovi. Il Venturi quindi (*Storia dell'Arte, vol. VIII, p. I, 1926, p. 418*) pur affidandosi al suo magniloquente linguaggio ha mostrato di sentire più dei precedenti, ma vagamente, lo spirito dell'artista riassunto dalla Pittaluga (*L'archit. del '400, Ed. Nemi, 1933*) in un irrobustimento degli schemi lineari del Brunellesco.

Il PALAZZO STROZZI, fondato nel 1489, il 27 luglio 1490 era all'altezza delle campanelle per le torce, e, morto il 15 maggio 1491 Filippo Strozzi, giungeva il primo aprile 1492 al davanzale, mentre il 18 luglio 1495 era finito il primo finestrato e il 18 maggio 1498 il secondo; nel luglio 1500 si completava il cornicione su piazza Strozzi. Benedetto da Maiano era morto il 24 maggio del 1497. Nelle trabeazioni del cortile forse, un vecchio restauro, rinnovando l'intonaco, ha eliminato l'inclinazione dei fregi chiaramente documentata dalle precedenti fotografie e dal rilievo del Geymüller (op. cit., vol. IV, tav. V, e vol. IV, pagina 5), particolarità che è ingiusto credere introdotta da un restauro più antico. Le croci che oggi si vedono in quattro finestre sole dovevano trovarsi in origine in tutte quelle dei lati lunghi. Sono ancora, nel palazzo, fra gli elementi notevoli di cui non è occorso far menzione, un soffitto in legno di una piccola stanza al primo piano, spartito dallo stesso disegno che reca la volta della sacrestia di S. Spirito, e la soluzione comune a molti palazzi fiorentini del tempo, senza che se ne possa individuare l'origine, di una colonna isolata di fronte alla testata del muro fra due rampe di scale. Le porte del pianterreno, anche interne, forse perchè aggiunte da ultimo, corrispondono alle forme del Cronaca. Il disegno della cornice antica cui fu ispirato il cornicione è sul f. 9 v. del codice citato: la cornice appartenne al foro di Nerva (HÜLSEN. *Il libro di G. da Sangallo, 1911, pag. 17* del testo).

Le bandelle recanti due varie soluzioni per il prospetto del-

l'ultimo piano del palazzo ci sono giunte insieme col modello del Sangallo e sono della stessa scala del modello, l'una della lunghezza d'un lato lungo, l'altra che si riproduce qui per la prima volta, di uno breve. Il Geymüller che ne dette un rilievo non si accorse delle incollature che nella più piccola rivelano chiaramente l'esistenza in origine di paraste ad inquadrare le finestre e perfino le loro dimensioni. Esse tuttavia lasciano incerti sul come si sarebbe risolto il motivo in cantonata. Una gradinatura del legno indica che la parete avrebbe dovuto rivestirsi di un paramento liscio in pietra e non d'intonaco, e il punto da cui avrebbe dovuto innalzarsi la cornice poggiante sulle paraste nella soluzione che le comporta. La più grande, non finita, reca bifore notevolmente più basse che non nel palazzo o nel modello sangallescò ed ha per noi scarso significato. Potrebbe anche essere l'avanzo di un altro modello, magari di un quarto artista che non conosciamo. Così praticamente nessun interesse offre il disegno n. 132 A degli Uffizi col rilievo della piazza Strozzi e la fronte del palazzo.

Se il Cronaca ha manomesso le proporzioni dell'esterno e questo, risultando più basso, avrebbe somigliato molto più che non oggi al modello del Sangallo, il fatto non rende avvalorata la credenza di quelli che stimano il Sangallo autore anche dell'attuale costruzione. Non foss'altro, lo escluderebbe la diversa concezione del bugnato il quale, alleggerendosi per gradi e senza una forte definizione di coronamento crea nel modello una calma squadratura di masse che per Firenze era la nota più nuova. Il monumento fu illustrato nella storia da Iodoco del Baddia (MAZZANTI, *DEL LUNGO - Raccolta delle migliori fabbriche.... di Firenze*, 1876) e nello stile dal Salmi (*Illustrazione Toscana*, marzo 1940).

La SACRESTIA DI S. SPIRITO fu fondata nel 1489 e condotta fino all'impostare della cupola nel 1492: nel quale anno si dette inizio al vestibolo terminato forse entro il 1494. A proposito di questo, più volte ricorre nei documenti il nome del Cronaca (BOTTO, *Documenti sull'edificaz. di S. Spirito* in *Riv. d'Arte* 1931, n.° 4; 1932, n.° 1). Fu il Cavallucci (*La Nazione*, 14 settembre 1868) a ritrovare i documenti che correggevano l'attribuzione vasariana di tutta la sacrestia al Cronaca, per quella al Sangallo.

Il SALONE DEI 500 in palazzo Vecchio, iniziato nel 1495, era terminato nella prima metà del 1497. Fu rialzato, come è noto, dal Vasari di 13 braccia. (VASARI-MILANESI, *Vite ecc.*, VII, p. 700). Oggi ne rimangono all'esterno della testata sud i pie-

trami bugnati delle tre finestre ad arco, in tutto simili all'ultima di desta nel modello per il terzo piano del palazzo Strozzi. Nella testata nord appare una finestra dal pietrame liscio.

Sulla chiesa di S. SALVATORE AL MONTE, vedi Iodoco del Badia (*op. cit.*). Nel consiglio di artisti per rimediare al pericolo di rovina della chiesa si trovarono, oltre il Cronaca, Leonardo da Vinci e Giuliano da Sangallo. Certamente è uno scambio per Simone il nome di Jacopo del Pollaiuolo che fu riferito al proposito, imputabile con molta probabilità allo spoglio di Carlo Strozzi che ci ha conservato memoria del documento. La chiesa di S. Maria Maddalena dei Pazzi è del 1480 c., del 1488 quella di S. Gallo di cui vedi rilievi e schizzi nei disegni n° 1574 v e 1573 A degli Uffizi. Il duomo di città di Castello sorse nella forma attuale dal 1499. Allato della cappella maggiore di S. Salvatore è una cappelletta quadrata per uso di sacrestia, in volta romana sorretta da quattro colonne con dadi di trabeazione al di sopra. Ivi è l'unico altare originale a balaustrì di forma identica a quelli del duomo. I vani delle cappelle orientate parallelamente all'asse della chiesa sono coperti con volte romane. Per la datazione delle tavole col supplizio del Savonarola, vedi: RICCI, *Cento vedute di Firenze antica*, 1906, tav. 59.

Gli ALTARI DEL DUOMO si incominciò a rifarli dal 1499 circa perchè si vollero, a scopi pratici, senza consistenza di massa. Il gradino che oggi vediamo sopra la mensa è un'aggiunta settecentesca; in quanto ai pavimenti delle cappelle di cui pure s'incaricò il Cronaca (v. anche G. POGGI, *S. Maria del Fiore*, 1909, p. CXIX) quelli che più corrispondono al suo stile sono i tre con vistose lupiniere e palmette, i quali tutti però evidentemente risultano formati con un fregio tolto dalla cupola. Non è improbabile tuttavia che anche il disegno di questo risalisse al nostro nella sua qualità di capomaestro del duomo.

Riguardo all'ALTARE DI CASTELFRANCO DI SOTTO, una ricerca sul luogo è stata infruttuosa; tuttavia avverto di non aver potuto osservare a causa della chiusura, due colonne con capitelli corinzi parte di un pozzo nel chiostro del convento di S. Matteo, che mal figurano in una illustrazione del numero unico edito per la festa del Corpus Domini nel 1927.

Il contratto del 1505, reca anche molte misure. L'altare della chiesa delle carceri a Prato è del 1508.

Il BALLATOIO DELLA CUPOLA del duomo concordato fra il Cronaca, Giuliano da Sangallo e Baccio d'Agnolo fu giudicato dagli operai l'8 novembre 1507 da doversi rielaborare coll'aiuto pure d'Antonio da Sangallo, tenendo conto del modello d'Anto-

nio Manetti, e iniziato a costruire nel maggio 1508. Morto il Cronaca, i Sangallo si allontanarono presto dal lavoro lasciando solo il Baglioni a condurlo fino al 1515. Nessuno fra i modelli del concorso conservati nell'opera del Duomo può giustificare un'attribuzione che tentò la Tosi (*Il ballatoio della cupola di S. M. del Fiore* in *Boll. d'Arte* 1927-28, p. 610) salvo forse quello legato al nome d'Antonio Manetti. L'elemento coloristico delle specchiature di marmo verde sotto il loggiato deriva certamente dal Sangallo.

A proposito del FRAMMENTO ARCHITETTONICO nel convento della SS. Annunziata, supposto residuo dell'attività del Cronaca, la colonna si scompagna dal capitello avendo il fusto più piccolo del vaso di quello. Il primo chiostro viene spesso erroneamente riferito al Cronaca.

La CASA HORNE cambiò di proprietà nel 1489; da questo fatto il Gamba, che l'attribuisce al Sangallo (*Il pal. Horne* in *Dedalo* 1920, p. 162), arguì l'epoca della ricostruzione. Ha piccolo cortile con portico su un lato, dai fini capitelli delle stesse maestranze che lavorarono al palazzo Gondi (fondato nel 1490) e a quello Strozzi o alla sacrestia di S. Spirito: al primo piano un'altana a bifora leggerissima, mentre le sagome delle finestre centinate sono larghe e piatte: una seconda loggia all'ultimo piano. Il Venturi (*Storia dell'Arte*) la credè di Simone, ma senza curarsi della collocazione nel tempo come fece anche a proposito delle altre opere. Il palazzo Corsi in via Tornabuoni, di Michelozzo, era privo secondo il Vasari (II, 444), di bugnato nella facciata oggi distrutta, costituendo un tipo di palazzo minore. Ma non è probabile che il bugnato ornasse le finestre poichè tal motivo non compare in altro esempio se non dopo l'affermazione del Cronaca. È probabile invece che quella facciata ripetesse dal tipo brunelleschiano del palazzo Pazzi. Il motivo di lische di conci alterni ma come semplice pratica muraria di decorazione in superficie, era nota anche all'antichità romana (scavi di Ostia) e ritorna nell'architettura del rinascimento forse per la prima volta, nelle fortificazioni di Poggio Imperiale di Giuliano da Sangallo, iniziate circa il 1487.

Il PALAZZO GUADAGNI fu costruito dal 1503 al 1506 e attribuito al Cronaca dal Fantozzi (*Guida di Firenze*, 1842, pagina 691) con quasi unanime consenso. I capitelli della loggia di facciata a volute angolari con palmette su vaso scanalato di tipo maianesco e quelli fantasiosi del cortile indicherebbero o che il Cronaca si è dovuto adattare al gusto dei committenti o che non ha sorvegliato in modo diretto la costruzione. I capitelli della

loggia potrebbero tuttavia aver costituito un'esperienza per quello della SS. Annunziata. L'interno fu manomesso nel secolo scorso dall'architetto Poggi e non vi rimane niente d'interessante. Gli arconi ellittici del cortile esaltati come novità dal Venturi, sono frutto di un tale adattamento che ha pure creato ad imitazione delle altre, due nuove colonne. Un frammento del parapetto della scala si trova nel fabbricato adiacente sul lato della piazza.

Per la BASE DELLA GIUDITTA di Donatello nella sua nuova destinazione furono creati evidentemente solo il balaustro di granito e lo zoccolo marmoreo, mentre il piedistallo rotondo in cui fu incisa l'iscrizione: EXEMPLVM SAL. PVB. CIVES POSVERE M CCCC XCV e il cippo strigilato dovrebbero appartenere alla fontana donatelliana. La confisca della statua fu ordinata il 9 ottobre 1495.

Fra le ALTRE OPERE attribuite ed elencate dal Geymüller nessuna si avvicina tanto a quelle esaminate da potere entrare legittimamente a far parte del gruppo con esse. In quanto poi all'ingresso della compagnia di S. Pietro Martire che il Venturi descrive ed esalta non sono riuscito a trovarlo a Firenze a meno che egli non abbia creduto del Cronaca l'ingresso seicentesco al giardino Torrigiani su via del Campuccio nella cui area fu un convento di tal nome. Come è introvabile quel disegno che si disse del Cronaca e per la facciata di S. Croce al tempo dell'erezione di questa, forse puro espediente polemico.

Non mi è possibile in questo momento (gennaio 1941), a causa delle protezioni di guerra, controllare l'attribuzione al Cronaca fatta dal Ferri (*Catalogo...*) dei disegni n° 165 e 187 A e del n° 157 (Santarelli) (*Rassegna d'Arte*, 1908, pag. 92), nella raccolta degli Uffizi nè conoscere su quali dati si basa.

Le DOCUMENTAZIONI STORICHE per un sviluppo raffaellesco come sopra accennato non contraddicono affatto. Il palazzo Vidoni-Caffarelli è attribuito al 1515 dal Ferrerio (*Raccolta di palazzi moderni*, 1667). Sulla fine dello stesso anno o sul principio del 1516 Raffaello è a Firenze per il progetto della facciata di S. Lorenzo (VASARI-MILANESI, VII, p. 188 e 496; BOTTARI, *Raccolta di lettere ecc.*, 1754, I, p. 2). Appena ritornato a Roma avrà fatto il progetto per il palazzo Pandolfini che reca iscritta la data 1520 ma fu iniziato probabilmente nel 1517 (VASARI, VI, p. 435 e GEYMÜLLER, *Raffaello come architetto*, 1884, p. 55). Sembra infatti (VASARI, IV, p. 363 e VI, p. 435-6) che il progetto sorgesse in Roma. Una stretta fusione degli ordini bramanteschi con edicole classicheggianti, frutto delle prime impressioni fiorentine del novello architetto, dovette trovarsi in qualche disegno per la facciata di S. Lorenzo e la scorgiamo di-

rettamente riflessa in parti del primo progetto per la facciata della stessa chiesa, di Giuliano da Sangallo. (Uffizi n. 280 A). Il palazzo Branconio dall'Aquila, quando si sia spostata alla casa di Raffaello la dicitura sbagliata, che porta nell'incisione del Ferrerio (« PALAZZO ET HABITATIONE DI RAFAELE SANTIO DA VRBINO SV LA VIA DI BORGHONOVO FABRICATO CON SVO DISSENGNO L'ANNO MDXIII INCIRCA ESEGVITO DA BRAMANTE DA VRBINO ») e la relativa data perfettamente consona coll'inizio dell'opera da parte di Bramante, rimane senza assegnazione di tempo. La casa di Raffaello, come il palazzo Pandolfini, è noto che dovevano possedere un terzo piano.

In quanto alle PRIMITIVE ARCHITETTURE DI MICHELANGELO vedi l'interpretazione della biblioteca laurenziana del Wittkower (*The Art Bulletin*, 1934, n. 2) colla quale concordo pienamente.





Friedrich Kriegbaum – Michelangiolo e il Ponte a S. Trinita

Nell'anno fatale 1559 il vecchio ponte presso la chiesa di S. Trinita rimase vittima d'una grossa piena d'Arno. Questo ponte, dopo il Ponte Vecchio, era il più importante mezzo di comunicazione fra la città e il quartiere d'Oltrarno che dalla metà del XVI secolo aveva acquistata nuova importanza quale quartiere della famiglia ducale. Il vecchio Ponte a S. Trinita era stato costruito nel XIII secolo (supposto inizio nel 1235): era dunque con il « Ponte a Rubaconte » (oggi Ponte alle Grazie, costruito nel 1237) il più antico ponte sull'Arno, perchè il Ponte Vecchio e il Ponte alla Carraia erano stati costruiti nella loro forma attuale, solo nel XIV secolo (1345 e 1337).

Mentre si era riusciti a ricostruire immediatamente il Ponte alla Carraia anche esso danneggiato gravemente, sacrificando però la vecchia armonia delle arcate, i pochi resti del Ponte a S. Trinita dovettero esser demoliti per prendere in considerazione la sua completa ricostruzione. Il Granduca Cosimo I si sarà deciso a quest'impresa difficile e costosa tanto più volentieri in quanto che per il Ponte a S. Trinita passava la strada per Siena, quella strada che aveva ottenuto un'importanza trionfale dalla sua recente vittoria sui Senesi.

Le discussioni per il progetto della nuova costruzione cominciarono poco dopo la catastrofe fra il duca e i suoi intimi consiglieri artistici, Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati, alle cui mani, dalla metà del secolo, era affidata esclusivamente la responsabilità della grandiosa politica artistica medicea. Essi, proveniendo originariamente dalle arti figurative, svolgevano in quel periodo una vasta attività anche come architetti. Infatti il Vasari stava per iniziare il palazzo amministrativo del giovane ducato, gli Uffizi, uno dei più importanti esempi dell'architettura profana del tardo Cinquecento Toscano; l'Ammannati era già occupato da un anno alla costruzione del Palazzo Pitti, ed anche questa aggiunta ad un palazzo del primo Rinascimento, costituisce una delle più originali creazioni dell'architettura fiorentina del manierismo.

Il grande ritardo alla costruzione del nuovo ponte ebbe forse come prima causa l'occupazione intensa dei due architetti di corte. Solo dodici anni dopo la sua rovina il ponte sarà terminato definitivamente. Il periodo di costruzione vero e proprio va dal 1567 al '69¹. Pare che anche delle difficoltà tecniche nella costruzione dei piloni abbiano avuto la loro parte in questo ritardo². Le fonti sono unanimi nell'indicare l'Ammannati quale architetto esecutore dell'opera³; perciò tutte le entusiastiche lodi per quest'opera unica nella costruzione di ponti, sia dei contemporanei, sia dei posteri, come anche dei moderni ammiratori vanno all'architetto Ammannati. Il Bocchi, per esempio, trova questa costruzione la più graziosa, la più bella e la più artistica di tutte le costruzioni di Firenze⁴. Il « Ristretto » lo chiama « *il più bello e più leggiadro ponte, non solo di Firenze, ma*

¹ S. LAPINI, *Diario Fiorentino*, ediz. Corazzini, Firenze 1906, passim (vedi Elenco sotto Ponte S. Trinità).

² Cfr. il « *Libro delle Spese della Fabbrica del Ponte S. Trinità* » nell'Archivio di Stato di Firenze (Fabbr. Med.).

³ LAPINI, *Diario* (nota 1); BORGHINI, *Il Riposo* (vita dell'Ammannati); BALDINUCCI, *Notizie sui professori del Disegno*, etc. (vita dell'Ammannati).

⁴ BOCCI-CINELLI, *Le Bellezze della città di Firenze*, 1677, p. 180.

eziandio di quanti si vedano nella Toscana »¹. Anche nella letteratura delle guide del XIX secolo, nel quale secolo il Ponte S. Trinita è stato qualche volta fedelmente copiato (p. e. il Ponte Solferino a Pisa), continuano questi entusiastici giudizi ai quali anche noi moderni non possiamo non associarci.

Il Ponte S. Trinita è infatti una delle concezioni più grandiose nel campo della costruzione dei ponti. Il suo singolare effetto si basa su di uno sviluppo geniale dei principali elementi degli antichi ponti fiorentini. I piloni triangolari a guisa di prua di nave sono quelli del Ponte Vecchio, ma rialzati da basamenti imponenti, ciò che dà loro una maggior efficacia, specialmente se visti dal livello dell'acqua. Comune a tutti i ponti fiorentini del medioevo è il rialzamento della linea del ponte sopra il livello delle rive². Ma nel Ponte S. Trinita questo rialzamento è stato spinto a tal punto, che a colui che lo attraversa sembra di dover superare una vera ascesa di monte, mentre le discese del ponte, prolungate per un considerevole tratto con un piano inclinato dentro i quartieri adiacenti, lo legano intimamente con l'abitato suscitando l'impressione che quest'arco meravigliosamente teso rappresenti un salto vigoroso della strada per poi continuare il suo tranquillo cammino fra le case della città³. Una particolarità del Ponte S. Trinita, particolarità finora non chiarita, è il rialzamento delle eleganti arcate alla loro imposta, che trasforma i puri archi ribassati del Ponte Vecchio in archi ellissoidali rialzati e che sfrutta la dinamica del « crescendo » di questa forma di arco per il triplice ritmo delli archi. Non sappiamo da dove sia venuta a Firenze questa forma, ma è probabile che, derivata direttamente dalle arcate del Ponte Vec-

¹ *Ristretto delle cose più notabili della Città di Firenze*, 1693, p. 118.

² Sullo sfondo d'un affresco del Ghirlandaio nella Cappella Sassetti in S. Trinita si trova una veduta della vecchia città presa dalla chiesa. La curva del ponte è molto più bassa.

³ Le quattro statue di marmo delle Stagioni del Francavilla, del Caccini e del Landini disturbano piuttosto questa linea. Esse datano però solo dal 1590 circa.

chio, si sia così sviluppata nei principi stilistici del tardo Rinascimento.

Tutti gli elementi sopra indicati servono a quest'unico principio: di alzare il ponte il più possibile sopra il fiume, di sostituire la gravezza pesante degli antichi modelli con uno slancio dinamico, di sottrarre praticamente la costruzione al pericolo delle piene ed esteticamente alla pesantezza della linea. Quest'idea fondamentale che si riscontra da qualunque punto si osservi il ponte e che forse si rende più evidente quando lungo la riva dell'Arno, ci si avvicina alle teste del ponte, concede a chi contempla quest'opera d'arte, quello stato d'animo di completa soddisfazione estetica che emana soltanto dalle più geniali creazioni architettoniche.

Non si rende facile l'inquadrare una tale opera nel complesso delle creazioni architettoniche dell'Ammannati. Questo manierista, che forse fino ad oggi non è stato abbastanza apprezzato, ha creato molte cose importanti nel campo dell'architettura profana¹. Ma proprio la fantasia dinamica nell'architettura non era la sua parte più forte. Il cortile del Pitti è senza dubbio una variazione originale dei cortili romani a pilastri, ma la sua efficacia non proviene affatto dal modo di combinare dinamicamente l'ordine tradizionale, ma anzi è determinata da un senso di esagerazione della pesantezza delle masse propria dell'architettura romana. Quando non adopera quest'elemento, l'Ammannati, seguace del Vignola influenzato dallo spirito vasariano, dimostra una speciale tendenza a un'eleganza manieristica e disimpegnativa. Si potrebbe discutere, a nostro parere, se le caratteristiche piene di slancio e di genialità del Ponte S. Trinità, possano essere nate in lui all'improvviso per questo solo tema architettonico.

¹ Sull'Ammannati quale architetto cfr. STEGMANN-GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, vol. IX (Dosio, Tasso, Cristofanello, Vasari, Ammannati) e l'articolo sull'Ammannati nel *Thieme-Beckers Künstlerlexikon*. E. VOPOZ di Zurigo sta per pubblicare una monografia sull'Ammannati quale architetto, nelle *Mitteil. d. Kunsthist. Inst. in Florenz*.

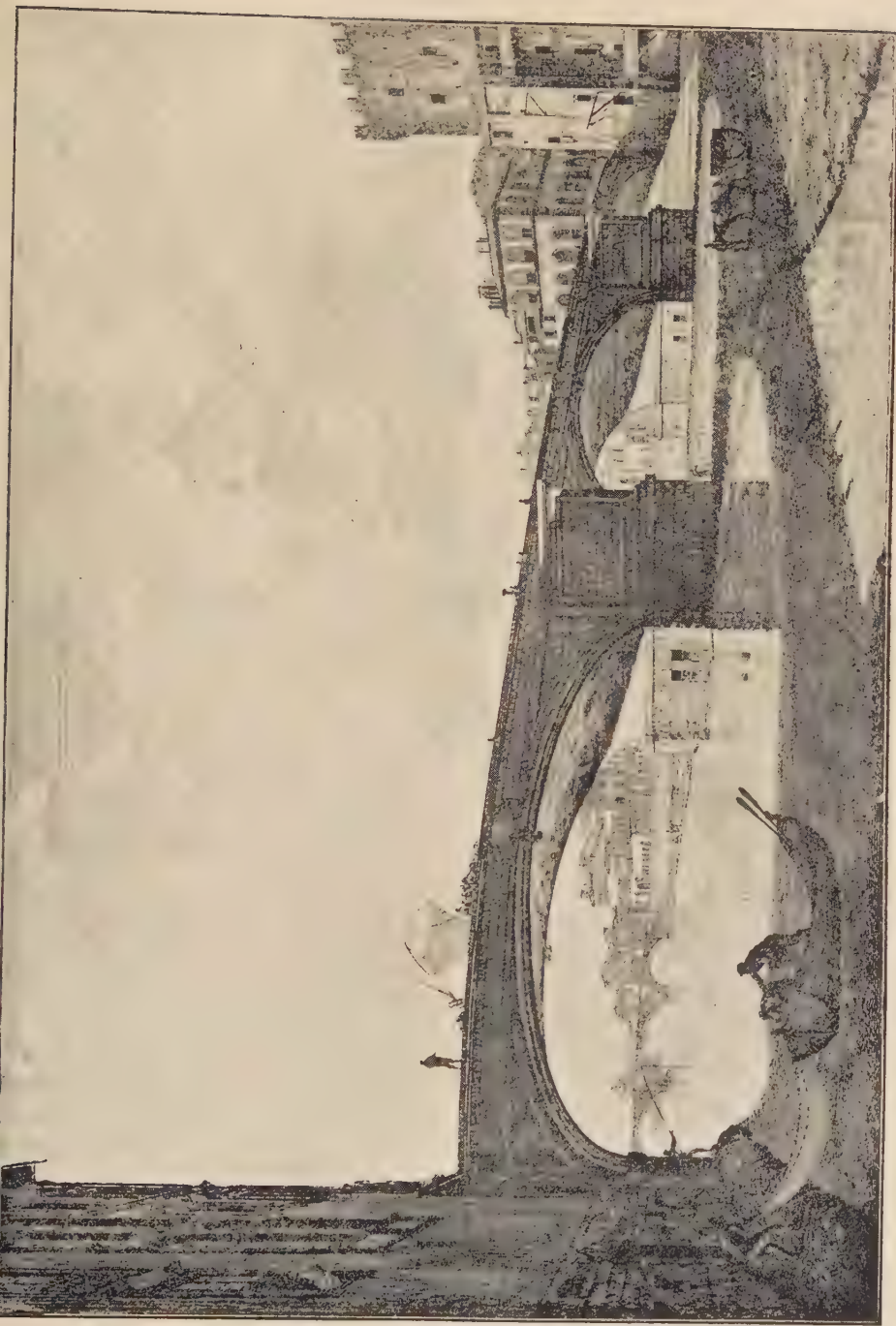


Fig. 1 — Il Ponte a S. Trinita da una stampa del XVIII secolo.

Vogliamo intanto semplicemente richiamare l'attenzione su un documento dimenticato che forse sarà in grado di gettare una nuova luce sull'enigma del Ponte S. Trinita.

Poco dopo la rovina del ponte, nei mesi di marzo e aprile 1560, il Vasari si trovava a Roma. In una delle sue lettere a Cosimo I¹ che egli soleva scrivere al duca per riferirgli sulle incombenze artistiche affidategli, egli si intrattiene dettagliatamente sui suoi colloqui con il vecchio Michelangiolo; questi comunica al Vasari il suo progetto per S. Pietro, esprimendo sempre il suo rammarico di non poter più servire il Medici per causa della sua vecchiaia, e discute con lui particolarmente tutti i problemi artistici di attualità della città di Firenze². In questa interessantissima lettera si trova il seguente passo che si riferisce alla costruzione del ponte e che, come altri, non è stato osservato dalla letteratura michelangiolesca³:

« sono stato fino a ora ogni dì seco (con Michelangelo), et aviano atteso a i disegni del ponte Sta. Trinita, che ci à rasionato su assai, che ne porterò memoria di scritti et disegni secondo l'animo suo, con le misure ch' gli ò portato secondo il sito ... ».

Il Vasari dunque discute con Michelangelo il problema della ricostruzione del ponte e ciò in base a rilievi del luogo portati da Firenze. Non si tratta perciò forse soltanto del consenso che egli avrebbe dato a un progetto definitivo, ma anzi pare che Michelangiolo sia arrivato nel corso del colloquio a delle proposte sue proprie che si sono persino concretate in disegni. Il Vasari portò questi disegni a Firenze e noi sappiamo quale valore aveva un'opinione o un disegno del vecchio Maestro nella Firenze di allora così devota a Michelangiolo; in

¹ Riprodotta dal GAYE, *Carteggio inedito*, Firenze, 1840, vol. III, p. 29 (G. Vasari a Cosimo I da Roma, 8 Aprile 1560).

² Cfr. la lettera di Michelangiolo a Cosimo I del 25 Aprile 1560 (ivi, p. 35) nella quale egli si esprime su vari progetti per Firenze.

³ Ciò dipende dalla mancanza di indici nell'opera del GAYE; per questo motivo già più di una notizia di questa inesauribile fonte non è stata rilevata.

quella Firenze che per decenni si era adoperata per riconquistare da Roma il suo grande figlio.

Non sono arrivati fino a noi disegni del genere, ma avrebbero potuto i discepoli ed ammiratori fiorentini di Michelangiolo non prendere in considerazione un'idea che il vecchio Maestro si era compiaciuto di svolgere e per di più in base a dei dati precisi sulle condizioni locali, idea che dunque in ogni caso doveva senza dubbio essere adatta per la realizzazione? Forse proviene da lui la proposta di ridurre la vasta portata del ponte a due soli piloni¹. In ogni caso, con questa ipotesi si potrebbe meglio ricollegare alle idee costruttive del tardo periodo del Maestro, piuttosto che all'opera dell'Ammannati, quel sommo grado di energia dinamica che dimostra il Ponte S. Trinita, la cui intima eleganza ben poco ha di comune con la leggerezza disimpegnativa dell'usuale architettura manieristica.

All'Ammannati è dovuto nonostante tutto la gloria di aver creato l'opera « de facto », di averla cioè costruita², ma si potrebbe benissimo immaginare che egli, che anche nella scultura era un adoratore incondizionato di Michelangiolo, si fosse lasciato influenzare decisamente nella sua costruzione dall'effetto potente di una idea, se pure appena abbozzata, del Buonarroti.

Certo una tale supposizione dovrà restare ipotetica fino a che non si sieno meglio chiarite le nostre cognizioni tanto del tardo stile architettonico di Michelangiolo³, quando delle creazioni ar-

¹ Oltre alla riproduzione sopracitata nella nota 2^a a pag. 139, esiste ancora una immagine del ponte nella « *Veduta della catena* » del Gabinetto delle Stampe di Berlino. Se si può fare assegnamento su questa, anche il vecchio ponte avrebbe avuto tre arcate. Allora Michelangiolo, nonostante gli scrupoli che facilmente saranno sorti dopo la catastrofe, avrebbe da' o il consiglio di conservare questo ritmo.

² La formazione dei semplici profili curvilinei di grande effetto plastico è (ad esempio) molto simile a quella di altre sue costruzioni. Quale altro ornamento scultoreo si trovano sul ponte soltanto alcune cartelle accartocciate senza importanza artistica.

³ Cfr., fra la letteratura moderna, K. TOLNAI nel *Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen*, vol. LI, 1930, p. 1 ss.

chitettoniche dell'Ammannati¹. Intanto però quel passo di lettera dimenticato, sembra darci un indizio che potrebbe chiarire l'enigma che grava sul Ponte S. Trinita (forse ultimo regalo di Michelangiolo alla sua città natale mai dimenticata) e ci aiuterebbe a renderci ragione della sua grande bellezza, della sua leggiadria e saldezza che non mancano mai di esercitare il loro fascino sugli animi sensibili alle bellezze architettoniche e che, senza bisogno di prove, confermano l'opinione che il Ponte S. Trinità sia il ponte più bello del mondo.

¹ Cfr. la no'a I a pag. 140. — Cfr. anche PIETRO FERRONI, *Della vera curva degli archi del Ponte a S. Trinita di Firenze* nel Tomo XIV della Società Italiana delle Scienze, Verona 1808.





Opere d'Arte ignote o poco note

Ottavio Morisani — Una statua del Montorsoli e una dell' Ammannati a Napoli.

Il problema attribuizionistico della tomba Sannazaro nella chiesa di santa Maria del Parto in Napoli — giustamente eliminata la tardiva indicazione del Santacroce¹ — si è concretato nel Montorsoli, evidente e chiaro esecutore del monumento, sullo schema tracciato in vita dal poeta, fino a che il nome dell' Ammannati, quale autore del David e della Giuditta — originariamente Apollo e Minerva — non è venuto fuori² dal giusto rilievo dato ad una notizia del Baldinucci³, affermate aver lo scultore eseguito, fra le prime sue opere, « *tre statue quant' il naturale, che portate a Napoli, servirono ad ornare il sepolcro del Sannazaro, celebre poeta* ». Senonchè l'indagine, arrestatasi al solo monumento funebre, ha trascurato l'osservazione di altre due statue, in nicchie laterali. — destinate evidentemente, nell'esterna economia dell'insieme, ad inquadrare in un tutto unico cappella e sepolcro,

¹ Per la storia della tomba, dall'attribuzione vasariana a quella seicentesca del d'Engenio, v. B. CROCE, *La tomba di Jacopo Sannazaro e la chiesa di s. Maria del Parto*, in « *Napoli Nobilissima* » I (1892) p. 68.

² A. M. GABRIELLI. *Su Bartolommeo Ammannati*, in « *La Critica d'Arte* », II, (1937), p. 89.

³ *Notizie*, ecc. Firenze 1698, parte II, secolo IV, decennale I.



Fig. 1. - 2. — a) G. A. MONTORSOLI: S. Iacopo.
 b) B. AMMANNATI: — S. Nazario.
 (Napoli. — S. Maria del Parto).



Fig. 3. - 4. — a) G. A. MONTORSOLI: S. Iacopo.

b) B. AMMANNATI: S. NAZARIO.
(Napoli. — S. Maria del Parto).

per un effetto che l'altare barocco anteposto ha poi distrutto — la cui analisi completa ora l'indicazione (figg. 1-4).

Chiaramente montorsoliano è il sant'Jacopo, pur vivo di riflessi sansovineschi che lo avvicinano all'omonimo apostolo di s. Maria del Fiore, nella impostazione calma della figura, in contrasto con l'ondeggiante avvolgersi della veste quasi femminile, spezzettata da piani che s'ergon tumultuosi in ostentata bravura, vicinissimi perciò a quelli del rilievo mitologico sulla tomba istessa, nella testa piccola e ravviata, identica, per modulo fisionomico e per tecnica, a quella di Cristo nella chiesa dei Servi di Bologna, di cui precorre la rattenuta umana timidezza espressiva.

Ben diverso si rivela il san Nazario, che gli si oppone, nell'altra nicchia. Saldamente impostata la persona; viva e di possente rilievo la testa, atteggiata a specifico richiamo michelangelresco; piano il modellato del collo, simile, ma più maturo di quello del vicino Apollo - David; fluenti i panni in liquida ondata, talvolta arrestata, più che spezzata, da sfaccettature che la marezzano di variazioni luminose, la statua prepara le prossime della tomba Benavides in Padova dell'Ammannati (quanta parte di questa, dalle figure assise alla forma dell'urna ed alla cartella contesa dai putti, è ricordo della tomba Sannazaro?) e va a collocarsi immediatamente accanto all'allegoria della Temperanza (Bargello), di identiche qualità plastiche e modulo fisionomico, indicando così chiaramente il suo esecutore.

Con l'esame di queste figure, prende definitiva consistenza la notizia del Baldinucci e la tomba del Sannazaro completa, attraverso il nome dei due artisti, la sua figura, frammentaria per mancata fusione in unitario clima delle troppe diverse parti, ognuna concepita per sè e così realizzata, pur se destinata ad inquadrarsi nella concezione, troppo letteraria, vagheggiata dal poeta.

**Odoardo H. Giglioli — Due disegni inediti
di Giuseppe Bezzuoli.**

Per la raccolta dei disegni degli Uffizi sono stati recentemente acquistati due disegni dalla Signora Giulia Guarnieri Pancani, disegni che, per tradizione di famiglia, era ritenuti opere di



Fig. 1. — GIUSEPPE BEZZUOLI: Ritratto di Domenico Valeriani.

(Firenze. — Uffizi, Gab. Dis. e Stampe).

Giuseppe Bezzuoli (figg. 1-2). Questa attribuzione risulta perfettamente giusta se li confrontiamo con altri disegni degli Uffizi e cioè i ritratti di G. Gozani (n. 4984 F), del pittore Crescentino Grifoni (n. 4987 F), del pittore Mensi (n. 4992 F), dell'avvocato Dell'Oste (n. 4996 F) di Primo Ronchivecchi fratello della

Fanny Targioni (n. 5000 F). Hanno tutti un'identità di stile, di tecnica, e il lieve tratto nero sfumato che ombreggia le carni, certi accenni delicatissimi di matita rossa rafforzata sulle labbra, la vivezza penetrante degli occhi, i segni incrociati nei fondi, il taglio in busto delle figure, sono elementi tipici dell'arte di Giuseppe Bezzuoli che la sera conversando si compiacceva di riprodurre le sembianze di amici e conoscenti. Ma c'è di



Fig. 2. — GIUSEPPE BEZZUOLI: Ritratto della Signora Valeriani Parigi.
(Firenze. — Uffizi, Gab. Dis. e Stampe).

più la filigrana della carta porta l'indicazione della rinomata fabbrica «J Whatman - Turchey Mill» e l'anno, mancante in uno dei disegni e frammentario nell'altro pel taglio del margine, si ritrova nel disegno di Bezzuoli degli Uffizi (n. 4996 F), ove è chiaramente leggibile l'anno 1825, mentre quello frammentario pare 1810 o 1818. Se consideriamo però che Dome-

nico Valeriani nonno materno della signora Guarnieri-Pancani, nato in Val di Chiana nel 1777 e morto il 6 agosto 1864, nel 1810 avrebbe avuto 33 anni, mentre nel disegno ne dimostra una quarantina, bisogna ritenere più possibile l'altra data del 1818. In quel tempo Giuseppe Bezzuoli nato il 28 novembre 1784 e morto il 13 settembre 1855 avrebbe avuto 34 anni.

Il secondo disegno è il ritratto della prima moglie di Domenico Valeriani, nata Parigi, dalla quale non ebbe prole, la seconda moglie fu Teresa Petrini dalla quale ebbe una figlia che fu la madre della Signora Guarnieri-Pancani. La prima moglie sembra quasi coetanea al marito ed il suo viso ha ormai perso i segni della freschezza giovanile. Le dimensioni delle carte dei due disegni: l'uno alto 0,226, largo 0,177; l'altro alto 0,226, largo 0,189 sono quelle generalmente adottate da Giuseppe Bezzuoli nella serie numerosa dei ritratti a matita da lui eseguiti.

Domenico Valeriani fu segretario dell'Accademia della Crusca dal 1840 al 1864, succedendo a Francesco Poggi. Degli elogi a lui tributati fu pubblicato soltanto quello letto dall'accademico Fruttuoso Bechi nella seduta del 9 settembre 1840 e, quando morì, ne fece la commemorazione Brunone Bianchi, commemorazione che si conserva manoscritta nell'Archivio dell'Accademia della Crusca tra le carte Bianchi. Secondo Bianchi se Domenico Valeriani non possedeva le qualità oratorie del suo predecessore, era dotto nelle lingue classiche, conosceva qualcosa di sanscrito e d'ebraico e aveva studiato egittologia. In età giovanile si recò a Milano ove insegnò italiano e latino, incontrando amicizie di persone illustri tra le quali quella dei Monti che lo ebbe carissimo e familiare. Ebbe il posto di professore governativo d'eloquenza italiana prima al Liceo di Vercelli, poi a quello di Varese. Ritornò a Firenze in condizioni finanziarie poco floride e fu costretto a dare lezioni private. Si hanno di lui diversi scritti sulla linguistica e sull'archeologia, ma i suoi lavori più importanti sono due tomi d'illustrazioni storiche su i monumenti del basso e alto Egitto, e altre pubblicazioni nel Museo Etrusco-Chiusino. Ho potuto ricavare tutte queste notizie dalla ricordata commemorazione manoscritta di Brunone Bianchi che mi fu gentilmente mostrata dal dottore Antonio Gigli dell'Accademia della Crusca al quale va il mio ringraziamento più sentito. Mi è parso che i cenni biografici d'un uomo tutto dedito allo studio ed al suo lavoro d'insegnamento o d'ufficio, diano un maggiore risalto spirituale alle sembianze di lui, proprio in un periodo meno tranquillo della sua

vita laboriosa. Egli è però davanti a noi, come lo vide il grande ritrattista fiorentino, nel suo impeccabile vestito, in una espressione distinta e dignitosa, con lo sguardo vivo che tradisce però una certa amarezza. La moglie sua non sembra del tutto serena anzi partecipe dello stato d'animo del marito, e Bezzuoli, conoscitore della psiche delle persone da lui ritrattate, ce ne ha lasciato questa importante documentazione artistica.



Finito di stampare il 2 Agosto 1941-XIX.

Direttore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

1941-XIX. — Tipografia Giuntina S. A. Arti Grafiche - Firenze, Via del Sole, 10.



Eva Tea - Le pitture trecentesche dell'oratorio di Albizzate

Ad Albizzate, presso Varese, esiste un piccolo oratorio del secolo XIV; semplice, di cotto, con le solite archeggiature sul fianco e abside semicircolare. Lo stemma visconteo, dipinto due volte, all'esterno e all'interno, ha fatto pensare che fondatore ne fosse un membro della famiglia allora dominante in paese, i Visconti del ramo di Sommalombarda, Toesca ha interpretato le lettere P-E che fiancheggiano il blasone come le iniziali di Pietro, figlio di Gaspare, che nel 1402 era presente alle esequie di Gian Galeazzo. Sulla fronte si scorgono ancora tracce di dipinti, un S. Cristoforo, un'Annunciazione, alcuni santi; punto notevoli. L'interno è decorato a pittura, dalla parete d'ingresso all'abside.

Il maggior ciclo è trecentesco e comprende il Cristo nella conca absidale fra i simboli degli Evangelisti, le istorie di S. Giovanni Battista e di S. Ludovico da Tolosa alle pareti. Poco più tarde sono le figure di santi nello zoccolo dell'abside (fig. 1) e più recente di tutte è una Madonna entro nicchia con S. Giuseppe e il Bambino (seconda metà del secolo XV) (fig. 7).

L'insieme pittorico dell'interno è assai piacevole, per una chiarezza e profondità di colore che non si trova nelle altre pitture trecentesche lombarde¹.

Nell'iconografia dell'abside nulla v'è di notevole, se non la sopravvivenza di un motivo paleocristiano, comune nell'Italia superiore, dove rimase più a lungo che altrove. A Milano si vede nella Chiesa Rossa, pur unito col motivo dei santi, e in una absidiola ricomparsa nei recenti restauri di S. Lorenzo. Si ritrova, verso la metà del trecento, in un messale della Biblioteca Ambrosiana, miniato per Roberto Visconti, e in altro Messale, pure ambrosiano, oggi nella Biblioteca Vaticana (Cod. pal. lat. 506), ritenuto del 1347.



Maggiori novità iconografiche presenta la storia di S. Giovanni Battista, ispirata al racconto completo della Leggenda aurea, compreso l'episodio poco noto, dello spargimento delle ossa. Per chi non lo ricordasse, riportiamo il passo di Jacopo da Varazze nel volgarizzamento trecentesco in cui forse lo conobbe l'anonimo pittore: « Quell'ossa furono raccolte ed arse nel fuoco e tornate in polvere e ventolate per le campora. E Beda dice nella cronica sua che quell'ossa per alcun modo raccolte si sparvero più distesamente e così pare che sostenesse il secondo martirio. Questa festa rappresentano coloro che non sanno, i quali ne la sua nativitate ardono l'ossa da ogni parte raccolte. E mentre che le si raccoglievano per ardere, come dicono le Storie Scolastiche (e Beda ne testimonia) vennero monaci di Gerusalem

¹ Secondo il Toesca, che per primo richiamò l'attenzione degli studiosi su questi dipinti, di una sola mano sarebbero i santi nell'abside e i cicli agiografici, più arcaico il Cristo; ma se arcaica ne è di fatto l'iconografia, non così può dirsi l'esecuzione, che presenta gli stessi caratteri di semplicità lineare, di colore piatto che si notano nelle istorie di S. Ludovico.

Nei santi dello zoccolo modellazione e chiaroscuro sono invece più curati con qualche convenzione gotica nel panneggio, che fa pensare alle più recenti pitture di S. Francesco di Lodi. Però un giudizio preciso su questa parte non si può dare perchè è stata assai ritoccata.

e mischiaronsi celatamente tra loro che raccoglievano e tolserne gran parte di quelle ossa e portarle a Filippo, vescovo di Gerusalem, il quale le mandò poscia a santo Atanasio, vescovo di Alessandria. E poi Teofilo, vescovo di quella cittade, sì le ripuose



Fig. I. — SIMONE DA CORBETTA (?): Quattro Santi.
(Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

nel tempio di Serapis, purgato dalle sozzure e consacrolo per la chiesa di santo Giovanni. Queste cose sono in Beda e nella storia Ecclesiastica. Ma poi furono traslate in Genova, là dove devotamente sono riverite... ».

Dopo aver parlato delle esemplari punizioni inflitte da Dio

ai persecutori di Giovanni, la leggenda continua: «... come dice nel XI libro della storia Ecclesiastica, Giovanni fue in uno castello d'Arabia detto Macheronta, legato in prigione e tagliatagli la testa ed Erodia fece portare il capo suo in Gerusalem e guardingamente il fece seppellire a lato al sepolcro di Erode, temendo che non risuscitasse il profeta se col corpo fosse seppellito il capo. E al tempo di Marziano prencipe (nell'anno domini CCCLIII), Joanni revelò il capo suo a due monaci che veniano in Gerusalem, come dice la storia Scolastica; i quali monaci, andando al palazzo che era stato d'Erode, trovarono il capo di Giovanni involuppato in cilicio; credo che fossero le vestimenta di che era vestito nel deserto.

« I quali, tornando con quello capo alle contrade loro, uno della contrada d'Imissena, il quale fuggiva la povertade, s'accompagnò a loro, e portando costui la tasca col capo santissimo, ammonito di notte da S. Giovanni, fuggì costoro, e entrò nella città di Imissena col santo capo; sì che mentre visse tenendo il detto capo in una spelonca con molta riverenza, in molta prosperitate ne venne. E morendo lui sì 'l manifestoe ad una sua serocchia sotto fede e secondo quello modo tra loro medesimi fecero i loro successori. E dopo molto tempo S. Giovanni riveloe il capo suo a san Marcello, abitante monaco ne la detta spelonca in questo modo. Chè gli appare dormendosi che molte turbe andassero cantando e dicendo: « Ecco San Giovanni Battista che ne viene »! Poscia vide san Giovanni che il guidava da man ritta e un altro da mano manca e tutti veniano a lui e egli il benedicea. E quando Marcello fu venuto a lui, si levò ritto e preselo per lo mento, dandoli bascio di pace. Allora Marcello il domandò e disse: Signore mio, onde se' tu venuto a noi? E quelli rispuose: « Son venuto di Sebasten ». Sì che quando Marcello fu svegliato e maravigliatosi molto di questa visione un'altra notte venne a lui quando e' dormia e sì 'l destò e, destato lui, ed elli vide una stella splendente stare ne l'uscio della celletta. E quelli, levandosi per volerla toccare, subitamente si trasportoe in altra parte. Elli cominciò andare dopo lei infino che la stella stette nel luogo dov'era il capo di Giovanni Battista, e cavando quivi trovovvi un vassello e iventro lo capo santo. E uno, non credendo ciò,



Figg. 2-3. — SIMONE DA CORBETTA : Storie della vita del Battista.
(Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

puose la mano al vasello, ma la mano diventòe incontamente arida e secca e orando i compagni suoi trasse a sè la mano, ma la mano rimase inferma. E santo Giovanni gli apparve e disse: « Quando il mio capo fia disposto ne la chiesa toccherai il vasello e riceverai sanitate ». E quegli il fece e ricevette sanitate perfetta.



Fig. 4. — SIMONE DA CORBETTA: Storie della vita del Battista.

(Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

« Quando ebbe questo indicato a Giuliano, vescovo di quella città, ambedue tolsero il capo e portarlo nella città »¹.

*
**

Nel nostro ciclo questa lunga istoria è riassunta ne' suoi momenti essenziali, dopo le solite scene della vita, predicazione e morte del Battista (figg. 2, 3, 4, 5, 6).

« Seppellimento del capo di S. Giovanni ». — Un servo, deposta la zappa, mette il capo del santo nella fossa che gli indica la regina Erodiade. Il mausoleo è rappresentato da una stanza quadrangolare ad arcatelle romaniche (fig. 3).

¹ Cfr. « *Acta Sanctorum* », Junii. Tomo IV, p. 757.



Fig. 5. — SIMONE DA CORBETTA. Storie dell'Oratorio di S. Venanzio.
(Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

« Dispersione delle ossa di S. Giovanni Battista ». — Sar-



Fig. 6. — SIMONE DA CORBETTA: Storie della vita del Battista.
(Albizzate, — Oratorio di S. Venanzio).

cofago aperto in mezzo alla campagna. Due servi in atto di com-

piere il gesto sacrilego. L'uomo dal berretto che lancia le ossa con un sorriso di sfida è forse Giuliano imperatore (fig. 6).

« Bruciamento delle ossa di S. Giovanni Battista ». — Addossato ad un monte fiammeggia un rovelto che un giovane chino attizza. Altri due uomini portano fasci di legna. A sinistra del pannello due monaci chini raccolgono le ossa in un paniere. Manca la parte centrale, distrutta nel secolo XV, per farvi la nicchia entro cui fu dipinta la sacra Famiglia (fig. 7).



Fig. 7. — SIMONE DA CORBETTA: Bruciamento delle ossa del Battista.
(Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

« I monaci consegnano le ossa del Battista a Filippo, vescovo di Gerusalemme ». — I due monaci stanno inginocchiati davanti al vescovo seduto e mitrato. Il cerimoniere che regge il pastorale fa un gesto di meraviglia. Dalla piccola finestra si intravede un'altra stanza e il profilo di un giovane.

« S. Giovanni appare ai due monaci venuti di Gerusalemme ». — I due monaci inginocchiati davanti ad un altare levano lo sguardo verso il santo che entra impetuosamente da una finestrola sopra l'archivolto. Il santo è rappresentato piccolo, per indicare che è puro spirito.

« I due monaci si dirigono al castello di Erode ». — Si vedono i due monaci di profilo incamminarsi verso il castello di Erode che appare in lontananza sopra un monte roccioso.

« I monaci ritrovano il capo di Giovanni ». — Un monaco inginocchiato presso una fossa porge il capo al fratello che lo riceve con gesto di ossequio... Il castello è rappresentato in rovina per indicare il lungo tempo trascorso dalla morte del santo (fig. 8).

« Il capo, nascosto nella città di Imissena e ritrovato da San Marcello, viene consegnato a Giuliano, vescovo di quella città. Il compagno di Marcello riacquista l'uso della mano ». — Si vedono la chiesa ed una casa della città di Imissena. Dalla chiesa

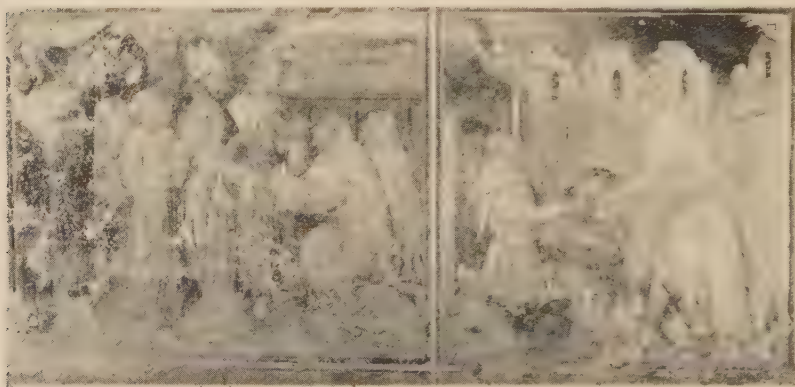


Fig. 8. — SIMONE DA CORBETTA: Ritrovamento del capo del Battista: è sua consegna a Emiliano vescovo di Imissena.

(Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

esce il vescovo con una processione di chierici. Marcello offre a Giuliano il santo capo, mentre i chierici guardano curiosi il miracolo della mano risanata (fig. 8).

Il secondo ciclo, che occupa tutta la parete destra del sacello e parte di quella della fronte interna, si riferisce a S. Ludovico da Tolosa, il santo francescano più volte rappresentato dalla scuola Giottesca.

Nel primo pannello a sinistra in alto presso l'abside il giovane principe, in età di dodici anni, riceve i frati minori nella reggia di Catalonia, ov'è ostaggio. A destra i fratelli Raimondo e Roberto ammirano il cordiale incontro (fig. 9).

Secondo pannello: « Raimondo e Roberto scoprono Ludo-



Fig. 9. — SIMONE DA CORBETTA: Storie della vita
di S. Lodovico da Tolosa.

(Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

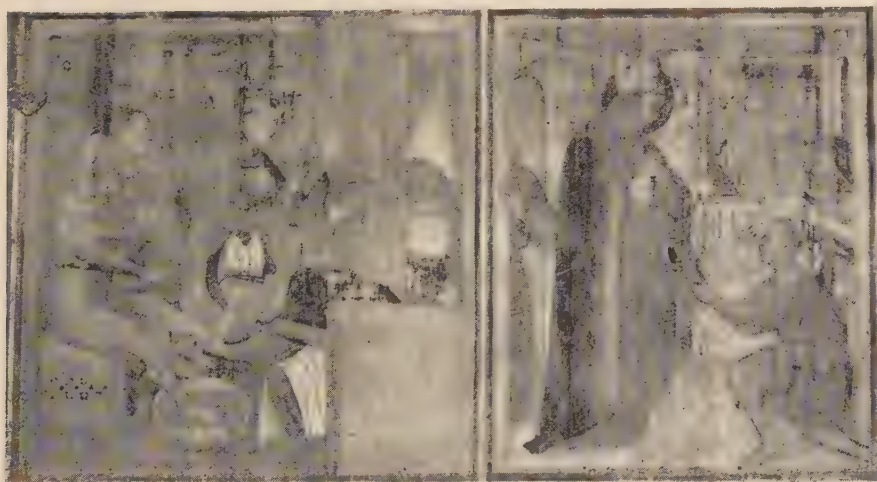


Fig. 10. — SIMONE DA CORBETTA: Storie della vita
di S. Lodovico da Tolosa.

(Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

vico in orazione, contemplante la mano di Dio che sporge dall'alto ». In terra è la corona regale. Il lettuccio da cui il fanciullo si è levato sembra una bara aperta (fig. 9).

Terzo pannello: « Il re e la regina affidano ai frati minori l'educazione di Ludovico » (?). Una corte del palazzo reale. Il re, seduto in cattedra, parla con un francescano inginocchiato. Nel fondo, in un sottarco, la regina con le braccia conserte (fig. 11).

Quarto pannello: « Ludovico confida al padre francescano il suo voto di castità ». Un portico. Ludovico sta nel mezzo, seguito dai due fratelli. Il padre francescano si leva subitamente in piedi e fa un gesto di ammirazione e di meraviglia. Gli sta accanto un frate seduto (fig. 11).

Quinto pannello: « Ludovico, sempre seguito dai fratelli, chiede di essere ammesso nell'ordine dei Frati minori ». Ludovico è inginocchiato nel mezzo della scena. Un frate si china verso di lui e un altro ascolta e guarda. I fratelli commentano a sinistra (fig. 12).

Sesto pannello: « Ludovico riceve l'abito francescano col permesso di portarlo occultamente, per non incorrere nell'ira del padre ». Il fanciullo inginocchiato in primo piano riceve l'abito dalle mani di un francescano. Un vescovo seduto in cattedra fa un gesto di comando. Un altro seduto ad una scrivania registra il rescritto papale (fig. 12).

Settimo pannello: « Ludovico, divenuto frate minore, chiede l'elemosina con la bisaccia » (?). La figura del santo inginocchiato a sinistra è assai rovinata. Da destra avanzano gentiluomini e cavalieri che guardano con curiosità il giovane frate (fig. 12).

Ottavo pannello: « Ludovico è consacrato vescovo ». Il santo mitrato sta in ginocchio davanti ad un altro vescovo che gli consegna un libro. Dietro al vescovo due cerimonieri; dietro a Ludovico due frati minori (fig. 14).

Nono pannello: « Ludovico vescovo, ospite in un convento di frati, riceve la disciplina dalla mano dei suoi fratelli di religione ». Dietro ad una transenna si vede il vescovo mitrato, ignude le spalle, che riceve la disciplina per mano di un frate.

Dall'alto a destra sporge la mano dell'Eterno. Due frati commentano sull'uscio della cella (fig. 13).

Decimo pannello: « Ludovico coltiva l'orto ». Dinanzi, la chiesa; dietro, nel fondo, le mura del convento. Ludovico con la bianca mitra in testa zappa il piccolo orto piantato ad alberi. La scena ricorda la illustrazione degli « Horti deliciarum » lombardi al principio del secolo XV (fig. 13).

Undecimo pannello: « Ludovico introduce un lebbroso nel suo letto ». Il letto stirato e pulito a destra. Il vescovo mitrato



Fig. 11. — SIMONE DA CORBETTA: Storie della vita di S. Lodovico da Tolosa.

(Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

invita il lebbroso a coricarsi. Questo sembra ringraziare ed implorare insieme col gesto delle braccia incrociate (fig. 13).

Dodicesimo pannello: « Ludovico lava i piedi ai poveri ». Il vescovo mitrato, chino con un asciugatoio sulle ginocchia, lava i piedi a un vegliardo. Sulla stessa panca del vecchio siede una donna con le mani giunte. Due frati guardano da una finestrina del fondo. A destra una pentola bolle sul fuoco, sotto una cappa conica (fig. 10).

Tredicesimo pannello: « Il santo distribuisce l'elemosina ai poveri ». Il vescovo, con una borsa in mano, entra in una povera dimora e offre un pane ad un uomo inginocchiato. Una vecchia

con le grucce allunga avida le mani. Un frate guarda dalla finestrella di fondo; un altro dalla porta (fig. 10).

Quattordicesimo pannello: «Giunto a Brignoles Ludovico ha il presentimento della morte». Si vede a sinistra il santo mirato che a mani incrociate esce dalla città per avviarsi a Roma, a chiedere al papa di essere prosciolto dalla carica vescovile. A destra Ludovico è a sedere sul letto e protende le mani verso la croce che un frate gli porta. Un altro frate a mani incrociate sul petto ammira dalla soglia (fig. 14).

Quindicesimo pannello: «Ludovico riceve la Santa Comunione». Il santo, affranto dal male, si trascina fino all'altare per ricevere il cibo Eucaristico dalle mani del sacerdote. Il cerimoniere sta dietro a lui col pastorale e la mitra.

Sedicesimo pannello: Si vede solo il capo di Ludovico, coricato sul letto di morte. Il resto è perduto per guasto del muro.

Diciassettesimo pannello: «Trasporto della salma di Ludovico a Marsiglia». La bara dove giace la reliquia del santo vescovo è portata a braccia da quattro cardinali, aiutati dal popolo.

Tutta l'istoria, com'è raccontata dal pittore, corrisponde abbastanza esattamente a quanto si legge nel *leggendario francescano* pubblicato a Venezia nel 1679 (19 agosto), che raccoglie fonti più antiche pubblicate nei Bollandisti¹.



Volendo assegnare un posto a queste pitture nella produzione lombarda del quattrocento, giova rifarsi al principio del secolo e ricordare i maggiori esempi di attività pittorica che ci rimangono con le loro date e i loro caratteri.

Tutti gli storici sono concordi nel fare iniziare il rinnovamento lombardo con i freschi di Angera e di S. Bassiano a Lodi Vecchio, ove l'ultima ondata del bizantinismo, trionfante nel battistero di Parma e documentata in Lombardia da un fresco

¹ «*Acta Sanctorum*» cit. Augusti, tomo III, p. 775.



118 — SIMONE DA CORBETTA | Storie della vita
 di S. Lodovico da Tolosa.
 (Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

della cripta di S. Vincenzo a Galliano, è superata completamente. Le gesta di Ottone Visconti (compiute alla fine del secolo XIII, ma raccontate pittoricamente al principio del seguente, certo non avanti il 1314) sono nel più puro stile romanico, senza alcun residuo di bizantino e senza quelle anticipazioni gotiche alle quali farebbe pensare la data piuttosto tarda.

Di dove viene quest'arte?

A considerare i freschi del Broletto di Como si direbbe che il rinnovamento non muova da Firenze nè da Siena, ma da Assisi, da Roma o da Subiaco. Anche le pitture del monumento Fissiraga a Lodi sembrano di un Cavallinesco che cominci ad accorgersi dell'arte giottesca. E siamo al 1327. Secondo il Vasari, nel 1335 Giotto è chiamato a Milano da Azzone Visconti; ma il palazzo non ha principio che nel 1339; due anni dopo la morte del pittore. Esempi di autentico Giottismo in Milano mancano. Le belle figure dell'arcivescovado e il fresco nella torre di S. Gotardo ricordano Siena.

Più prossimi al fare del maestro sono i freschi di S. Maria Maggiore a Bergamo, con l'albero di S. Bonaventura; ma anche qui, ben riguardando alle minute istorie impigliate dentro le grandi simboliche rame, v'è qualcosa che può ricordare l'Emilia, Bologna, Rimini, più che la pretta Toscana. Siamo al 1347.

D'epoca imprecisata, ma certo non posteriore alla prima metà del Trecento, è il ciclo di S. Abbondio in Como, dove si comincia a sentire la parlata giottesca, con un forte accento veneto. È Padova la fonte, ma la grande arte della cappella degli Scrovegni sembra passata attraverso l'imitazione ingenua di un miniaturista, che ignora l'architettura.

1349. Tiburio di Viboldone. Richiami alla cappella degli Scrovegni, ma con diverso spirito. Qualche accenno al Giottismo di Firenze. Modellazioni e chiaroscuri alla Tomaso da Modena. Complesso originale. Prima affermazione di un'autentico Trecento « lombardo ».

1365. Vaga apparizione di questa scuola lombarda nei freschi di Giovanni da Milano a S. Croce, inferiori alla fama del maestro e certo non così belli come la piccola tavola dell'Accademia di Firenze (Pietà, dello stesso anno, firmata) dove il

corpo del Cristo è uno degli ignudi meglio curati della pittura trecentesca.

1366. Mentre Giovanni prende la cittadinanza fiorentina, un



Fig. 14. — SIMONE DA CORBETTA: Storie della vita di S. Lodovico da Tolosa.

(Albizzate. — Oratorio di S. Venanzio).

ignoto lombardo dipinge a Solaro in pretto stile regionale. Ogni toscanesimo è squisitamente assimilato nella parlata lombarda.

13... Vita di Cristo a Viboldone. Nessuna relazione più con la Toscana nè con il Giottismo veneto. Prime forme goticizzanti. È aperta la via agli scambi fra l'arte lombarda e l'avignonese.

13... Mocchirolo. Si sviluppa la scuola lineare che dà i suoi capolavori nei ritratti della famiglia Porro.

1368. Lentate, chiesa di S. Stefano. La crocifissione ripete Mocchirolo. Le istorie di S. Stefano richiamano le figure rigide e ritmiche del principio del secolo.

13... Albizzate.



Giunti al ciclo che intendiamo illustrare, soffermiamoci un poco a considerarne i caratteri.

I maestri che hanno dipinto queste istorie avevano certo dietro di sé la bella tradizione di Solaro e di Lentate. Ce ne accorgiamo all'eleganza lineare dei profili, pur già un po' abusata e stanca e alle architetture esilissime. Viene prevalendo infatti in Lombardia il fondo neutro o il verziere.

Fedeli alla tradizione paesana, essi non ignorano le mode nuove oltramontane.

Nella vita di S. Giovanni Battista v'è qualche reminiscenza dell'arte di Giovanni di Benedetto da Como, miniatore dell'uffiziolo di Bianca Visconti, oggi alla Biblioteca di Stato di Monaco (cod. 23215). Si può anzi dire che il pittore di Albizzate stia fra il maestro di questo codice e quello dell'uffiziolo che si conserva nella Biblioteca nazionale di Parigi (ms. lat. 757) dove non solo « è più perfetto il magistero » (Toesca), ma l'arte segna un passo innanzi verso il gusto della scuola cavalleresca o internazionale. E poichè questo porta la data del 1395 al più tardi (dal 1395 inizia la « ratio lunae ») possiamo assegnare su quest'indizio i freschi di Albizzate al decennio 1380-1390.

Dopo questa data, difatti, l'arte lombarda muta profondamente. Già l'uffiziolo di Gian Galeazzo, nella Biblioteca Visconti di Modrone, corrisponde al gusto parigino del paramento di Narbona. E da questo momento non si potrebbe più concepire, nemmeno in un piccolo paese come Albizzate, un artista operante con gli schemi, se non con le forme, del puro trecento giottesco.

Nei nostri freschi la maniera di disegnare i piedi e di farli posare sul piano ricorda più la pittura francese che la lombarda. Chi volesse trovare una continuazione all'arte di Albizzate, potrebbe cercarla, in ordine di valore ascendente, nelle miniature cavalleresche, già nella corte dei Visconti ed ora alla Biblioteca nazionale di Parigi (il « Lancelot », il « Guiron »); in ordine di-



Fig. 15. — SIMONE DA CORBETTA: Teodorico da Coira presentato alla Madonna da alcuni Santi.

(Milano. — Pinacoteca di Brera).

scendente nelle opere di Simone da Corbetta, di cui esiste in Brera un affresco, già nella chiesa di S. Maria dei Servi a Milano. Esso raffigura Teodorico da Coira morto nel 1382, presentato alla Madonna da alcuni santi. Un tempo vi si leggeva iscritto anche il nome del pittore: « Simon de Corbetta fecit ». La figura di Teodorico e quella di S. Giorgio offrono qualche somiglianza con le figure di paggi nella storia di S. Ludovico di

Tolosa e le figure femminili con quella del fanciullo, che ricorda a sua volta la santa di profilo nell'affresco di Brera (fig. 15).

Tornano perfino i tessuti a piccoli fiori sparsi, e la forma delle scarpa a punta allungata.

L'edicola in cui siede la Madonna ha la stessa inconsistenza fiabesca delle architetture nelle istorie di S. Giovanni Battista e di S. Ludovico.

La fondazione del Duomo, chiamando in Milano non pochi artisti d'oltr'alpe, affrettò la penetrazione dell'arte gotica straniera nel territorio lombardo, onde un ciclo di freschi, che, come il nostro, mantiene forme giottesche, deve essere collocato piuttosto prima che dopo il 1387.

Siccome poi nel fresco di Brera si palesa una mano più sicura e avvezza a forme più ampie che nel nostro oratorio, il tempo probabile della decorazione di questo può essere stabilito fra il 1380 e il 1382.

Al 1381 appunto risalgono le liberali donazioni di Barnabò Visconti a tutti « *i religiosi, conventi, capitoli, fabbriche, sagristie della città e diocesi di Milano* » (Giulini). In quell'anno medesimo la moglie sua, Regina della Scala, faceva costruire sulle rovine dei palazzi dei signori della Torre la chiesa di S. Maria, che da lei prese il nome.

Rimane un ultimo problema: come le forme romaniche dell'abside possano coesistere con quelle già miste di caratteri « cavallereschi » delle due istorie di santi e come, infine, quest'ultime mantengano la tradizione trecentesca, quando già lo spirito gotico di oltr'Alpe urge nella pittura lombarda.

Non posso che ripetere quello che scrivevo molti anni or sono per i freschi di Castel Roncolo, dove la stessa differenza intercede fra i cicli cavallereschi del palazzo e quelli trecenteschi, con remote reminiscenze dell'Altichieri, nella cappella.

« L'uniformità delle scene cortigiane, il ricorrere degli stessi motivi, quella specie di cifra elegante che li caratterizza paiono indicare che gli artefici operosi per le corti formassero quasi una corporazione specializzata, pellegrinante di castello in castello a svolgervi con leggerezza variazioni il proprio repertorio, ben di-

stinto da quello dei pittori popolari e di chiese, legati alla tradizione »¹.

È quanto potranno constatare i futuri critici per l'arte sacra del nostro e del passato secolo, confrontando l'arte d'esposizione con quella monumentale di chiesa.

Un giudizio di valore?

Dopo quanto ho detto e mostrato, penso che il lettore l'avrà formulato da sè.

È ancor vivo nell'artista di Albizzate il senso liturgico che gli suggerisce la bella decorazione cristocentrica; ed è intatta la facoltà di immaginare senza frasi fatte. Se nel disegno e nella finezza della composizione cede ai predecessori di Solaro e di Mocchirolo, in compenso li vince nel colore, che ha risonanze insolite nel Trecento.

Tali qualità, accompagnate dai relativi difetti, si affermeranno nel secolo XV come proprie dell'arte lombarda. Onde può dirsi che le pitture di Albizzate chiudano un ciclo e ne aprano un altro nella storia pittorica della Lombardia.

¹ EVA TEA, *Gli affreschi di castel Roncolo*, in *Archivio per l'Alto Adige*, annata XVII, 1922, p. 67.





Roberto Salvini – Di alcuni dipinti siciliani del '400

Tra i dipinti siciliani del primo quattrocento che più aderiscono al gusto pittorico catalano è noto un gruppo di tavole del Museo di Palazzo Bellomo a Siracusa. Veramente il loro primo illustratore¹ credette di scoprirne le fonti stilistiche nella coeva pittura veneta, e citò Stefano da Zevio. Ma ad un esame approfondito i rapporti con le cerchie venete risultarono del tutto generici e dal Venturi in poi è ormai pacifico che non nell'Italia settentrionale ma nella Catalogna è da ricercare l'origine dei modi stilistici delle tavole siracusane. Ma poichè tale ricerca non è stata compiuta, e la definizione stilistica di codeste opere si è limitata ad un vago accenno alla pittura di Luis Borrassà, non sarà inutile tornarci brevemente sopra.

Il pezzo più bello è senza dubbio il polittico proveniente dal Monastero di S. Maria, che si deve all'opera di due pittori, autori l'uno della Madonna e delle quattro sante, l'altro dei pan-

¹ E. MAUCERI, *Su alcuni dipinti del Museo Archeologico di Siracusa* in *Bollettino d'Arte*, II, 1908, p. 201; e *La pittura in Siracusa nel secolo XV*, in *Rassegna d'Arte*, X, 1910, p. 23.



Figg. 1-2 — SCUOLA SIRACUSANA DEL SEC. XV: La Madonna e Santi;
in alto la Crocifissione, l'Annunciazione e Santi.

(Siracusa. — Museo di Palazzo Bellomo).

nelli della cimasa: non operante ai primi del '500 quest'ultimo



Fig. 3. — SCUOLA DI L. BORRASSÀ; Martirio di S. Giovanni Battista.
(Parigi, — Museo delle Arti Decorative).

come asserì il Mauceri, bensì coevo al primo. Nella parte mag-

giore del polittico (fig. 2) le affinità con la pittura catalana sono evidentissime anzitutto in particolari decorativi, quali la partizione delle tavole a colonnine tortili di sagoma assai slanciata, il piatto ricamo dell'intaglio negli archetti e il fondo aureo ope-



Fig. 4. — SCUOLA SIRACUSANA DEL SEC. XV: Frammento di un polittico.

(Siracusa. — Museo di Palazzo Bellomo).

rato, caratteristiche queste comuni ad una larga cerchia di pitture catalane e, più genericamente, spagnuole e non, come afferma il Venturi, proprie alla cerchia di Luis Borrassà¹. Ma la forma del trono marmoreo ad intarsi policromi con alta spalliera

¹ V. sulla pittura spagnola H. Post, *History of Spanish Painting*.

e vuoti laterali è frequente più che altrove nella cerchia di Pedro Serra (Cristo e Pilato del Museo di Vich, Post II, fig. 171; S. Anna del « Maestro della Pentecoste Cardona » in collezione privata a Budapest, Post II, fig. 176) e di Jaime Serra (trittico a Feuciay Court, Boston, Post II, fig. 188), vale a dire nel più centrale ambiente pittorico catalano della seconda metà del



Fig. 5. — L. BORRASSÀ: Retablo di S. Chiara (part.).
(Vich. — Museo Diocesano).

trecento. Il modesto particolare illustrativo può servire di indice per la ricerca dell'ascendenza stilistica. Se questo particolare infatti indica la scuola dei Serra, e se d'altra parte lo stile del polittico siracusano appare informato al più aggiornato gotico fiorito dei primi anni del Quattrocento, sarà logico cercarne le origini negli sviluppi gotico-fioriti che il linguaggio della cerchia serriana subì alle soglie del secolo nuovo. E si pensa soprattutto al pittore della pala d'altare della chiesa di Albatàrch, a sud di Lérida, la cui opera si svolge, secondo il Post



Fig. 6. — SCUOLA SIRACUSANA DEL SEC. XV: S. Lucia,
(Bronte. — Castello di Maniace).

(II, p. 250) parallelamente all'arte di Luis Borrassà, partendosi dalla cerchia dei Serra. Vero è che anche lo stile del Borrassà affonda le sue radici nel linguaggio corrente della cerchia serriana, ma non se ne nutre pienamente, direi, come il « Maestro di Albatàrrech », ed ha, mi sembra, tra le sue premesse altre manifestazioni pittoriche, di ispirazione senese come quelle del Serra



Fig. 7. — SCUOLA SIRACUSANA DEL SEC. XV: Trittico.
(Licata. — Orfanotrofio),

ma di vena più popolare, quali il retablo di S.ta Coloma de Queralt, nella coll. Plandiura a Barcellona, che prima gli era attribuito, ma che il Post dichiara contemporaneo pur nella sua diversità alle più giovanili opere di Jaime Serra (del quale, come è noto, si hanno notizie dal 1361 al 1375, mentre Luis Borrassà operava negli ultimi lustri del trecento e nei primi del secolo successivo).

Comunque il linguaggio di Luis Borrassà — prendiamo ad

esempio il retablo di S. Chiara nel Museo Diocesano di Vich (fig. 5) — si caratterizza per una quasi segreta tensione che



Fig. 8. — SCUOLA SIRACUSANA DEL SEC. XV: Madonna in Trono.
(Siracusa. — Chiesa di S. Giovanni Battista).

porta ad una delimitazione nettissima dei campi di colore sul piano e a impregnare di latente energia di scatto la linea di contorno, in un tono poetico di sottintesa drammaticità che è del

tutto estraneo al polittico siracusano. In esso la linea non è



Fig. 9. — "SCUOLA DI GUIMERA,, : Madonna in Trono.
(Francoforte. — Collezione Hartmann).

limite fermo di piani ma si svolge modellando in accordo con lievi allusioni chiaroscurali la tenue plastica delle immagini pur

nel suo frequente concedersi a divagazioni decorative. Un linguaggio analogo, un analogo tenue tondeggiare della forma de-



Fig. 10. — SCUOLA SIRACUSANA DEL SEC. XV: Madonna in trono fra angeli.
(Torino. — Già Collezz. Gualino).

terminata dalla qualità dello svolgimento della linea e un'analogha ricerca d'altra parte di decorativi rabeschi — e l'uno e l'altro

carattere in pacifica coesistenza, senza generare tensioni o contrasti — si ritrova appunto nel retablo di Albatàrrech dove inoltre abbondano — serviamoci quale più tangibile riprova degli aspetti illustrativi del dipinto — quei visetti grassocci dal nasetto affilato che sono assai affini ai volti delle sante e pure a quelli degli angioletti della tavola di Palazzo Bellomo.

La parte maggiore del polittico di Siracusa mostra dunque uno stile di derivazione catalana con particolari rapporti con la cerchia del Maestro di Albatàrrech e la si direbbe opera di un pittore catalano se la forma dialettale della nota iscrizione non indicasse invece nell'autore un siciliano, che dobbiamo comunque supporre direttamente esperto della pittura di Catalogna. Ma chi vorrà pronunziare la parola imitazione davanti a sì affascinante pittura? I modi stilistici degli esemplari d'oltremare sono ricreati in un tono genuino di trasognato stupore nella pacata e ricamata melodia dei temi lineari svolgentisi in facile consonanza con la sequenza dei colori nell'incanto dell'aureo fulgore che emana dal fondo.

Se per i riferimenti ad opere databili di pittura catalana la parte maggiore di questo polittico va dunque datata entro il primo ventennio del secolo XV, non c'è ragione di attribuire ad un periodo diverso i quattro scomparti della cimasa, anche se furono eseguiti da altra mano e se riflettano un orientamento stilistico un poco diverso (fig. 1). Qua le figure si iscrivono entro incisivi contorni con una tendenza a tradurre in tese e contrastate cadenze di linea i decorativi rabeschi del gotico fiorito che è caratteristica — come ho accennato di sopra — di Luis Borrassà. E riscontri di carattere stilistico e illustrativo (per es. la forma dei monti) si hanno infatti col retablo della Seu di Urgel nel Museo della Cittadella a Barcellona (cfr. l'episodio del Monte Gargano), che il Post classifica nella « cerchia di Cirera », assai strettamente dipendente dal Borrassà, e ancor più con la pala di S. Giovanni Battista del Museo delle arti decorative a Parigi che è opera di uno stretto seguace del Borrassà (fig. 3): si svolge secondo norme analoghe nei due dipinti il ritmo teso, incalzante della linea di contorno sottolineato dalle continue riprese del tema da parte del disegno interno, ed è pure analoga l'incon-



Fig. 11. — SCUOLA DELLA SICILIA OCCIDENTALE DEL SEC. XV: Madonna
con il Bambino.
(Trapani. — Museo Pepoli).

cludenza spaziale, per l'opposta funzione della linea che iscrive come puri valori cromatici le figure sul piano, di ogni allusione alla terza dimensione negli accessori dell'ambiente. E solo si distingue la cimasa del polittico siracusano dalle cose del Borrassà e della sua cerchia per un suo spiccato carattere dialettale, per una traduzione insomma in termini di discorso piano e popolare della sostenutezza stilistica dei suoi esemplari.

Il pittore della cimasa del nostro polittico è dunque un siciliano non soltanto per nascita come l'autore della parte inferiore. La stessa traduzione di forme catalane in un linguaggio corrente e dialettale assai simile, anche per i particolari tipologici, a quello della cimasa del polittico si riscontra nei frammenti di un polittico con quattro Santi — finora inedito — dello stesso Museo di Palazzo Bellomo (fig. 4): esso richiama, come si vede dal particolare qui riprodotto, lo stile del Borrassà, quale ci appare nel grande retablo di S. Chiara, nel Museo Diocesano di Vich (fig. 5), confermando in tal modo per via indiretta quanto si diceva sull'ascendenza stilistica della cimasa del polittico. Aggiungo, come pezzo appartenente allo stesso gruppo, una tavola — assai ridipinta — raffigurante S. Lucia nella cappella di Castello di Maniace presso Bronte (Catania) (fig. 6): l'Angiolo Annunziante della cuspide è particolarmente vicino alle figure della cimasa del polittico di Palazzo Bellomo. Nè appare — attraverso alle larghe ridipinture — dissimile da questo un trittico con la Madonna in trono e due santi nella stessa cappella.

La traduzione in dimesso dialetto «siracusano» del linguaggio catalano di Luis Borrassà caratterizza dunque tutto un gruppo di opere — di modesta qualità — della regione. Ma Borrassà non è l'unico antecedente catalano della pittura siracusana del primo quattrocento. La parte maggiore del pentittico richiama, si è visto, ad una cerchia diversa da quella del Borrassà. Nè rimane stilisticamente isolata. Ecco anzitutto un trittico, inedito, raffigurante la Madonna in trono tra angioli musicanti e quattro santi (fig. 7) che si trova nell'Orfanotrofio di Licata: a provare che si tratta di una derivazione immediata, basterà seguire nelle due Madonne le ondulazioni del bordo del



Fig. 12. — “MAGISTER IACOBUS”, S. Orsola.

(Barcellona. — Collez. Plandiura).

manto e por mente ai tratti fisionomici delle figure e alla decorazione del fondo aureo. Ma tutto è tradotto, nel trittico di Licata, da una mano pesante con maldestra ricerca di grazia rusticana. È assai simile al trittico di Licata la « Madonna di Montesanto » nella chiesa del Carmine in Siracusa, che non vedo



Fig. 13. — SCUOLA DELLA SICILIA OCCIDENTALE: Annunciazione.
(Palermo. — Museo Nazionale).

pertanto perchè si debba datare — come vuole il Mauceri — oltre la metà del secolo.

Tra le cose pubblicate dal Mauceri è pure la alquanto ridipinta Madonna della chiesa di S. Giovanni Battista in Siracusa, di una grazia sottilissima e fragile (fig. 8). Essa ci interessa perchè ha riferimenti assai facilmente controllabili con cerchie di pittura catalana diverse da quella di Borrassà: trova infatti un riscontro evidente nella finissima Madonna della coll. Hartmann a Francoforte (fig. 9), una delle più squisite opere della « cerchia di Guimerà », poeticamente individuata da un felice

abbandono alla gioja dei ricami cromatici e dei più carezzevoli ondulamenti lineari.

Molto si avvicinava alla Madonna Hartmann, la Madonna in trono fra angeli musicanti della coll. Gualino (fig. 10), giustamente attribuita da Lionello Venturi a scuola siciliana: si può ora precisare che questa bella tavola appartiene senza dubbio



Fig. 14. — SCUOLA ARAGONESE DEL 1390: Reliquiario.

(Madrid. — Accademia Storica).

alla cerchia siracusana. La quale cerchia pittorica ci appare dunque, per i riferimenti suesposti, per molteplici vincoli, e non per il solo tramite del Borrassà, legata alla coeva pittura di Catalogna.

*
**

Meno evidenti, ma tuttavia, mi sembra, innegabili sono i riflessi della pittura spagnuola in qualche dipinto della Sicilia Occidentale che mal si inserisce nel gruppo toscaneggiante della pittura palermitana del primo quattrocento. Questa Madonna col

Bambino del Museo Pepoli di Trapani (fig. 11) fu dall'Ozzola¹ pubblicata come cosa toscana, mentre il Brunelli² vi scorse influssi marchigiani precisabili in qualche eco gentileasca (Madonna di Pisa). Ha un suo chiaro accento di poesia nel purificarsi di ogni fasto decorativo di linea e di colore nell'incanto di un cristallino splendore senz'ombra. L'eco del canto del secondo trecento senese, corifeo Taddeo di Bartolo, è filtrata attraverso il suono di più auliche note. Nella S. Orsola della coll. Plandiura di Barcellona (fig. 12), firmata da un maestro Jacobus, troviamo rispondenza con la Madonna trapanese sia nel tipo aggraziatissimo degli angioletti, sia nei ritmi sottili che la linea forma nel ricadere del panno.

Influssi liguri, e riferimenti con Niccolò da Voltri, scorse il Brunelli nella squisita lunetta agrigentina con l'Annunciazione della Pinacoteca del Museo Nazionale di Palermo (fig. 13). Ed è ipotesi comprensibile, sol che si ponga mente alla facile assomiglianza con Barnaba da Modena nella filettatura aurea del manto della Vergine e dell'Eterno e al ricordo evidente di Taddeo di Bartolo nei volti delle altre figure, reminiscenze che si riscontrano appunto nel pittore ligure. Ma come spiegare le geometriche stampigliature della stoffa in un appiattimento talvolta assoluto della forma, che ha del moresco? E si ricordano allora i quattro angeli musicanti del preziosissimo trittico-reliquiario aragonese del 1390 nell'Accademia storica di Madrid (fig. 14), nei quali riecheggia, assunto in un nuovo linguaggio decorativo di gusto arabico, il secondo trecento senese.

*
**

Merita forse di essere meglio conosciuto questo trittico della chiesa di S. Bartolomeo a Randazzo (fig. 15), che fu già se-

¹ L. OZZOLA, *Una tavola siciliana inedita*, in *Vita d'Arte*, II, vol. III, 1909, p. 25.

² E. BRUNELLI, *La Galleria di Palermo e il Museo di Trapani nel biennio 1927-28*, in *L'Arte*, XXXIII, 1930, p. 347.

gnalato in una rivista locale come probabile opera giovanile di Antonello¹. Soltanto esteriori somiglianze col polittico di S.



Fig. 15. — SCUOLA MESSINESE DEL SEC. XV: Trittico.
(Randazzo. — Chiesa di S. Bartolommeo).

Gregorio nel Museo di Messina possono invocarsi a sostegno

¹ E. MAGANUCO, *Randazzo II. La pittura e la miniatura*, in *Catania (Rivista del Comune)*, IV, 1932, p. 192.

della solenne attribuzione. In realtà, il trittico di Randazzo non



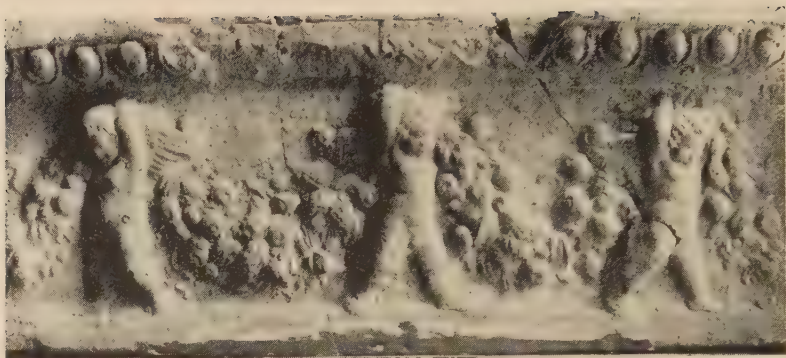
Fig. 16. — SCUOLA MESSINESE DEL SEC. XV: S. Chiara.
(Messina. — Museo Nazionale).

ha rispondenza nell'opera giovanile del grande messinese nè per analogia di orientamento culturale nè per quell'intensa volontà

di stile che dà compiutezza d'espressione, se pure in tono minore rispetto ai capolavori della maturità, alle prime opere di Antonello. Il trittico di Randazzo è evidentemente opera di un pittore che ha visto e ammirato il polittico di S. Gregorio. Ma più esso ci interessa come documento della persistenza, pur entro la sfera d'influsso di Antonello, di modi stilistici preantonelliani. È infatti chiaro che il pittore si ricollega ad una serie di modeste ma significative pitture del quattrocento messinese, di ascendenza catalana, che il Bottari¹ ha indicato come modesti precedenti locali dell'orientamento stilistico di Antonello: basterà osservare nella scanalatura della veste della santa monaca, nel ricader delle pieghe sul terreno le indubbe analogie con la Santa Chiara del Museo di Messina (fig. 16) che di quel gruppo catalaneggiante e a suo modo preantonelliano è una delle cose più tipiche.

¹ S. BOTTARI, *Contributi allo studio dell' « ambiente » artistico siciliano nel '400 e alla formazione di Antonello da Messina*, in *La Critica d'Arte*, 1938.





Achille Bertini Calosso - Disegni tracciati
ad affresco da Luca Signorelli nel
Duomo di Orvieto.

I lavori di restauro degli affreschi di Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto, compiuti ad opera di Mauro Pelliccioli alla fine del 1940 e all'inizio del 1941, hanno portato al rinvenimento inaspettato di alcune singolari figurette sulle quali non è inutile soffermarsi brevemente.

Si tratta di dodici piccole figure umane — figure virili tutte per quanto si può vedere, e completamente nude — disegnate rapidamente nella parte superiore del riquadro della « Resurrezione della Carne », tra i due grandi angeli che suonano la tromba e sopra gli angioletti volanti. L'area occupata da queste figure misura all'incirca 70 centimetri nel senso della larghezza per 35: ciascuna può calcolarsi abbia in media un'altezza dalla testa ai piedi di non più che 20 centimetri (fig. 1).

Come è noto, eseguendosi gli affreschi, si procede ordinariamente dall'alto verso il basso: mentre il lavoro di questo riquadro era al suo inizio, il Signorelli ha graffito rapidamente con una matita dura sull'intonaco già preparato e non ancora asciutto alcune idee sommarie per la rappresentazione nuova e ardita che doveva dipingere poco più in basso. È accaduto che i tratti così segnati — i contorni, e poche altre linee essenziali atte a precisare i movimenti, e a dare qua e là appena un poco



Fig. 1 — LUCA SIGNORELLI: Particolare della Resurrezione della carne (il rettangolo in alto comprende l'area occupata dalle figurette tracciate ad affresco).

(Orvieto. — Duomo).

la sensazione del chiaroscuro — hanno fatto presa, e il piccolo gruppo ha finito per trovarsi fissato ad affresco.

Naturalmente l'autore non ha attribuito importanza alla sua notazione, fatta alla svelta per segnare alcuni atteggiamenti e alcune movenze come gli erano balenati nella fantasia, e ha continuato il lavoro senza tener conto di questi minuscoli elementi figurativi destinati a rimanere ignorati e a scomparire

nell'insieme della rappresentazione vasta e complessa. Ciò è tanto vero, che quasi tutte queste piccole figure di risorti si son trovate poi in qualche loro tratto ricoperte dalle borchiette in rilievo (plasmate con cera vergine e pece greca, e dorate a foglia) delle quali, nell'ultimo compimento del dipinto, si è disseminato il fondo croceo del cielo più alto e luminoso, come per rendere la vibrazione di un pulviscolo aereo abbagliante.

L'intera cappella, l'ho già detto, è stata restaurata. Mediante colature di sostanze fissative l'intonaco, che era distaccato per larghissimi tratti soprattutto nella parte inferiore, ha riacquistato una stabile coesione col fondo della parete, permettendo anche la rimozione di numerosissime grappe che deturpavano gravemente i dipinti; si sono rafforzate con ogni diligenza le rifiniture condotte a tempera, che in molti tratti già avevano cominciato a sfarinarsi; si è detersa la superficie dalle muffe e dalle salnitrazioni che la offuscavano e che costituivano una minaccia continua; si è proceduto ad una ripulitura generale, prudentissima e attenta, mercè la quale si è tolto via un fitto velo di polvere in cui s'erano amalgamati, e come incrostati, detriti diversi.

Appunto la spolveratura ha fatto ritornar fuori i minuscoli personaggi, che, così semplicemente ripuliti, si sono lasciati senza toccarli altrimenti. Oggi, individuando in modo esatto la loro posizione, è facile vederli anche dal basso con l'aiuto di un buon binocolo.

Sull'attribuzione a Luca Signorelli di queste figurette, di questi disegni tracciati ad affresco, mi sembra che non possa cadere il più piccolo dubbio. È tanta la vivacità, è tanta la sicurezza, è tanta la novità che vi troviamo, da dovere essere certi che soltanto il maestro può aver delineato questo pensiero preliminare. Forse l'artista non si è proposto affatto di studiare un raggruppamento di più figure, per quanto un paio di queste, rappresentate più piccole ed in movimento più rapido, diano la sensazione di una maggior lontananza dall'osservatore rispetto alle altre. Ma soprattutto offrono interesse le singole figure, ciascuna considerata isolatamente come è venuta fuori nell'improvvisazione felice.

Una figura è presentata nell'atto angoscioso di liberare completamente dal terreno il suo piede sinistro, facendo leva col ginocchio destro ed aiutandosi col braccio destro. Un'altra stenta a ritrovare l'equilibrio dopo lo sforzo fatto nel ritornare del tutto alla superficie, e s'aiuta con le braccia alto levate per non ricadere supina. Una terza poggia sul ginocchio sinistro e sul piede destro, protesa a terra nel perdurare di uno sforzo non

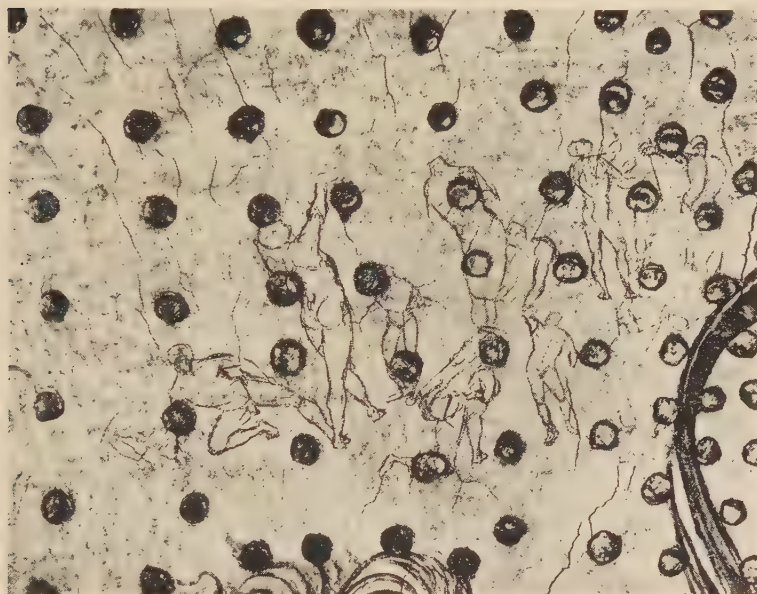


Fig. 2. — LUCA SIGNORELLI: Figurette tracciate ad affresco.
(Orvieto. — Duomo).

più necessario. Un'altra ancora, veduta di faccia, col braccio destro levato accompagna il movimento ritmico ma incerto del corpo che non riesce a riprendere il cammino con la necessaria scioltezza. Un'ultima, infine, ci volta il tergo piantata sulle due gambe, ma ancora inclinata a sinistra, incapace per il momento di trovare l'impostazione normale (figg. 2, 3, 4).

La varietà degli atteggiamenti reca meraviglia, e palesa una conoscenza consumata dell'anatomia, una capacità rara di



Fig. 3. — LUCA SIGNORELLI: Figurette tracciate ad affresco.
particolare, lato sinistro.
(Orvieto. — Duomo).

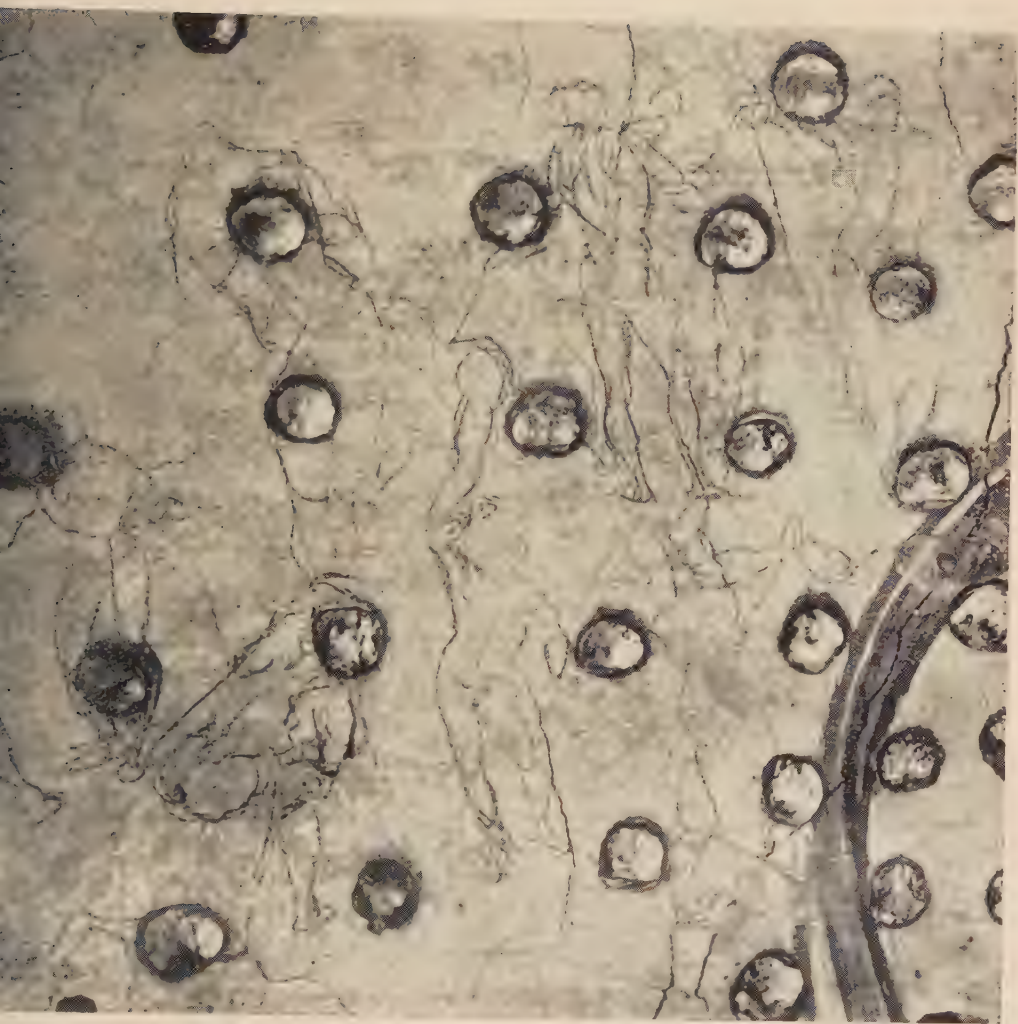


Fig. 4. — LUCA SIGNORELLI: Figurette tracciate ad affresco,
particolare, lato destro.
(Orvieto. — Duomo).

sorprendere e di riprodurre il corpo umano in ogni suo fremito. Luca Signorelli in questi disegni ci si rivela appieno con tutte le qualità più personali del suo stile, non esclusa quella — che ci è nota per talune opere, soprattutto per i disegni — di una concordanza con alcuni modi di Antonio del Pollaiuolo, che a Firenze aveva veduto, ammirato e studiato.

Se confrontiamo questi disegni con la meravigliosa scena della « Resurrezione della Carne » affrescata poco più in basso, vedremo sì che lo stile è assolutamente il medesimo e che nell'artista permane la volontà di rappresentare l'episodio con una concezione in tutto identica, ma sarebbe vana fatica quella di ricercare, ingrandite e poste in correlazione l'una con l'altra, le nostre figurette. Non dobbiamo restarne sorpresi: lo studio dei disegni del Signorelli c'insegna che egli non traduce mai fedelmente nell'opera la prima idea, fissata, per lo più con la matita nera, sopra il foglio di carta. La resa del movimento costituiva per la sua arte una condizione essenziale, e gli era necessario ritrovare pose ed atti allorchè dipingeva, mentre la riproduzione di un motivo già precedentemente fissato non gli avrebbe consentito un'immagine altrettanto viva.

Nei suoi disegni, che non sono molti, troviamo un vigore che in qualche parte vien meno nell'opera definitiva, la quale gli dà sempre qualche preoccupazione per le necessarie rifiniture e per il raggiungimento dell'effetto d'insieme: nei disegni pertanto, e ciò avviene anche per altri artisti, egli rivela più schiettamente alcune sue facoltà essenziali. Tra originali e copie, si conoscono un paio di dozzine di disegni per il lavoro di Orvieto, che sono tutti più spontanei in confronto delle pitture: mi limiterò a ricordare, come i più vicini alle figurette affrescate di cui ci occupiamo, quello del Louvre con due giovani nudi, e meglio ancora quello del Gabinetto delle Stampe di Dresda con quattro nudi¹. Nel rovescio di quest'ultimo è rappresentato un uomo nudo

¹ B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, amplified edit., Chicago, 1938 (rispettivamente sotto i nn. 2509^a e 2509^c). Dello

con la testa fra le mani che, nello squilibrio datogli dallo sforzo fatto, è a terra e stenta a trovare il modo di alzarsi (fig. 5).

A Orvieto, nei clipei monocromi della zona inferiore e nelle grottesche, abbiamo figurazioni molteplici e notevoli per renderci conto delle capacità disegnative del Signorelli. Oggi poi il restauro permette di ritrovare qualche esempio dei più inte-

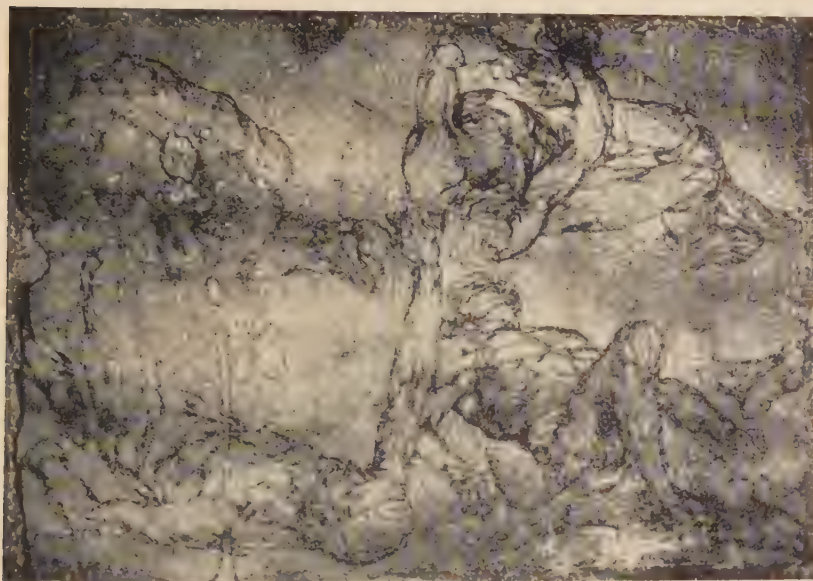


Fig. 5. — LUCA SIGNORELLI: Disegno.

(Dresda. — Gabinetto delle Stampe).

ressanti anche nei finti bassorilievi a chiaroscuro dello zoccolo, raffinatissimi nel disegno e ispirati, in gran parte almeno, a modelli antichi.

Ma, nonostante l'importanza di questi saggi, vorrei dire che le figurette affrescate aggiungono qualche cosa alla conoscenza del Signorelli disegnatore, e conseguentemente del Si-

stesso autore è anche utile vedere, per la più completa documentazione grafica, *Les dessins de Signorelli* in *Gazette des Beaux-Arts*, VI pér., a. LXXIV, t. VII, Paris, 1932, 173-210.

gnorelli artista. Qui è infatti una spontaneità assoluta che invano potremmo pretendere di trovare non solo nei dipinti destinati alla pubblica esibizione, ma anche nei disegni che, agli artisti è noto, vanno a finire nelle mani di scolari, di ammiratori, di amatori: in queste figurette ci è dato invece di sorprendere come un soliloquio del grande pittore, il quale non ad altri all'infuori che a se stesso confida una prima idea, ancora non in tutto determinata, di quello che sarà un grande capolavoro.





Giuseppe Fiocco - Pietro Torrigiani in Portogallo

A chi vuole studiare seriamente i problemi artistici che legano l'Italia al Portogallo, occorre individuare i tempi degli accostamenti, tenendo ben conto che essi si svolgono dapprima più per vie esterne che per vie interne; più per eccezioni, che per convinzioni: su un panorama, ad ogni modo, decisamente fiammingo.

Parlare di un vero rinascimento in Portogallo è quindi altrettanto convenzionale quanto parlare di un vero bizantinismo in Italia. Per il Vasari il prodigio di Giotto e delle sue più impetuose ascendenze: Cimabue e Giunta Pisano, non è che l'abbandono della maniera greca, divenuta un albero senza linfa, uscito dalle gromme e dal tarlo. Non c'è nemmeno il sentore di un'onda più europea che, nel mondo della tradizione antica, immetta il suo fiotto barbarico, rude ma possente: il fiotto romanico e il gotico.

Per lo storico Aretino non poteva mancare il prodigio di un

paladino toscano perchè la luce giungesse improvvisa in Lusitania, che a quel romanico e a quel gotico era rimasta fedele più di ogni altra terra d'Occidente.

Ed ecco il caso di Andrea Sansovino, che ha illuso e confuso la vecchia cultura storica, con la magica semplicità del suo miracolo risolutivo¹. Solo chi non l'ha cercato invano fra i trionfi del gotico fiorito e specie di quella sua particolare flessione locale che è lo « stile manuelino », ricco dei primi succhi coloniali, di cui il Portogallo fu uno dei veicoli più preziosi, sia nel dare (apporti all'arte negra - bronzi del Benin) che nell'avere (accenti indiani - cineserie), può trovare anche oggi attendibile *l'ipse dixit* del grande storico italiano, che parla di quella gentile nazione latina come della terra di Goga e Magoga².

Se la Spagna, e così del resto gran parte dell'Europa mediterranea, entrò appieno nel solco italiano nel Seicento, dopo il Caravaggio, è naturale che l'atlantico Portogallo non vi giungesse davvero se non nel secolo successivo. Il resto, più che nelle altre parti della penisola iberica (mediterranea anch'essa, come abbiamo notato, non atlantica) fu episodio; italianismo anziché italianità; sentore anziché conversione.

Non che il Portogallo non cooperi a questo rinascimento

¹ G. VASARI, *Le vite*, ed. Milanese, Firenze, Sansoni, 1881. Intorno all'importanza storica di questa fonte precorritrice, capitale per l'arte italiana e alle sue limitazioni critiche (si vedano lo Schlosser e il Ragghianti), non è il caso d'insistere qui, dopo gli studi del Milanese, del Frey e della « Casa del Vasari ». Per il Portogallo poi si tratta di riferimenti più indiretti dell'ordinario, dietro i quali non c'è nemmeno il solito attendibile corrispondente. Metterne l'autorità a base del giudizio per l'arte di laggiù è quindi errore di filologia oltre che di critica. Fu in considerazione di questo che L. Becherucci, ben nota conoscitrice della scultura toscana, volle soppresso il capitolo a lei assegnato riguardante A. Sansovino, perchè non provabile, dal volume dedicato alle « Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo », edito dall'Accademia d'Italia nel 1940.

² Il Vasari ha fatto intorno al « caso Sansovino » anche qualche vittima recente; cfr. G. BATTELLI, *A. S. e l'arte italiana della rinascenza in Portogallo*, Firenze, 1936; e lo stesso A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1929, vol. IX, p. 1^a.

per altre vie, e massime per quella della geografia e della scienza, che gli avevano spalancato innanzi gli oceani; ma questo riguarda più la cultura che l'arte, come in fondo la riguarda l'architettura, la prima a imporsi al di là delle Alpi, specie nel suo aspetto programmatico e scolastico, favorito dai trattati del Serlio e del Vignola¹.

Ed ecco che, mentre il caso del Sansovino si risolve, pur di fronte alla testimonianza vasariana, in una totale negazione, non essendovi nel Portogallo un'opera sola sicuramente attribuibile a lui, che forse divise la dimora fuori patria fra Lusitania e Spagna, e che del resto, al dire della stessa fonte, si era adattato ai modi bizzarri dell'architettura locale; il caro Terzi, ricco di notizie sicure e di opere grandiose, si aggiusta invece con una semplice limitazione. Col distinguere cioè quanto è proprio della sua programmatica attività, da quanto è frutto di quella non meno programmatica, ma precedente, che veniva dalla Spagna. Così il primo Terzi, del serliano imponente cortile del Convento di Cristo a Tomar, si assesta con la restituzione a Diego de Torralva, ideatore ed esecutore, di buona parte del lavoro².

Quanto ciò sia giusto rispetto a un rinnovamento che, se accolto davvero, avrebbe dovuto essere totale, ci prova la sorte di Francisco de Holanda, il quale, dopo aver avuto la ventura di avvicinare nel 1538 Michelangelo, di cui ci ha lasciato i fami-

¹ Vedi G. FIOCCO, *L'influenza del rinascimento e del barocco italiano nell'arte portoghese*, nel vol. cit. dell'Accademia d'Italia, p. 173 e sgg.

² A questo proposito si cfr. il mio articolo: « *Il chiostro grande del convento di Cristo a Tomar e l'opera di Filippo Terzi* », in « *Rivista d'Arte* », 1938, n. 4. Insistere su quanto dice il Battelli, sebbene benemerito per la pubblicazione dei documenti riguardanti il Maestro (si cfr. H. TRINDADE COELHO e G. BATTELLI, *F. T. architetto e ingegnere militare in Portogallo*, Firenze, 1935), sia per l'accostamento improprio al Palladio, che per l'assegnazione dell'idea del magnifico chiostro al Terzi, è un contraddire non solo ai documenti, ma alla data del 1562 scolpita nella loggia alta e rilevata da E. Bertaux, e soprattutto contraddire allo stile delle sue vignolesche opere sicure. Il Terzi lavora in Portogallo solo dal 1577 al 1597. Nulla modifica quindi l'articolo recente di G. BATTELLI, *Terzi o Torralva?*, in « *Boll. dell'Ist. st. e di cultura dell'Arma del Genio* », Dicembre, 1940, che riconferma la primitiva opinione dell'autore.

gerati Dialoghi con Vittoria Colonna, non ebbe in patria nè fortuna nè seguito¹. Del resto anche in Spagna il « divino » Morales dipinge ancora al modo fiammingo quando vi sfogora il genio solitario del Greco.

Più quindi che insistere su episodi, i quali sono da verificare anzichè da accogliere alla cieca e tantomeno da esagerare, era il caso di vedere se non ve ne fossero altri trascurati dalla tradizione e dalla storia, ma più certi e più efficienti.

Esiste per esempio a Lisbona e intorno alla città un gruppo di sculture in terracotta mezzo invetriata, di sicura provenienza locale, che ci lega in modo indubitabile alla maniera toscana inaugurata dai Della Robbia, e specialmente a quel gruppo affine al Verrocchio che fu capeggiato da Giovanni. È composto di un San Gerolamo nella Chiesa di Belém, appartenente ai Gerolimiti, capolavoro dell'architettura « manuelina »; e di due statue, del pari a figura intera, sebbene di differenti proporzioni, della Madonna col Bimbo e di San Leonardo, oggi ricoverate nel Museo « das Janelas verdes », cioè nel Museo principale « de Arte antiga » di Lisbona² (figg. 1-3).

Bisognava innanzitutto stabilirne la unità storica; cosa altrettanto agevole quanto trascurata.

Per rintracciarla, più che affidarsi alla vecchia guida di José de Figueiredo, che è del 1924, la quale la trascura, con danno sia filologico che critico, bisognava ricorrere alla più recente del 1938³. Ivi la unità delle tre statue, che giustamente si attribui-

¹ Si consultino le opere di Francisco de Holanda, pubblicate da J. DE VASCONCELLOS, Vienna, 1899. Dei « Dialoghi » abbiamo anche una traduzione italiana, dovuta a M. BESSONE AURELI, Roma, 1926.

² Non ho voluto anticipare nè i dati storici, ne quelli stilistici, prima di essere giunto alle conclusioni che espongo qui e prima di aver ottenuto la fotografia, molto utile anche per un equo giudizio dell'opera, del San Gerolamo di Belém dal Dr. J. Couto, Direttore dei Musei di Lisbona, che vivamente ringrazio.

Perciò il presente articolo rettifica e completa il giudizio provvisorio espresso a questo proposito nel vol. cit. dell'Accademia d'Italia.

³ J. DE FIGUEIREDO, *Guia de Portugal*, edita dalla Biblioteca Nazionale di Lisbona, 1924.

Nemmeno il De Figueiredo rimase però fisso a queste erronee posizioni. Nel manoscritto usufruito postumo nella nuova edizione della Guida ci-

scono alla maniera dei Della Robbia (il Bertaux la proclama d'al-



Fig. 1. — PIETRO TORRIGIANI: S. Girolamo.
(Lisbona. — Chiesa di Belém).

tata, si legge: « *Nossa Senhora, S. Leonardo etc. em faiança policroma dos Della Robbia, encomendadas pelo Rei D. Manuel para o mosteiro dos Jeronimos de Belém* ». Vi si accenna anche alla connessione col San Gerolamo.

tra parte per quella di Belém) è ricca dei più fruttuosi dati. Vi leggiamo a pagina 5: « *Duas figuras de vulto, em faiança policroma, no estilo dos Della Robbia, representam, Nossa Senhora com o Menino (a. 1.47) e S. Leonardo (a. 1.70). Segundo um cronista coevo foram ambas encomendadas para o mosteiro dos Jerónimos, de Belém, pelo Rei D. Manuel. No 1º altar do transepto (lado do Evangelho) da igreja deste mosteiro encontra-se uma terceira imagem, da mesma origemem, representando S. Jerónimo* »¹.

Dunque non si tratta di opere di importazione, proprie della officina dei Della Robbia, come i tondi con insegne, e il tabernacolo provenienti dal convento della « Madre de Deus » di Lisbona o come i medaglioni consimili derivanti da quello della « Conceição » di Beja, di carattere quasi industriale, con le solite corone di fiori e di frutta e con gli angeli che reggono insegne; medaglioni e tabernacolo oggi ricoverati nel Museo di Lisbona². Si tratta invece di plastiche grandiose, eseguite con metodo tipicamente toscano, ma condotte sul luogo intorno al 1521, anno di morte di Emmanuele 1º, succeduto ad Alfonso Vº nel 1495. E siccome il Monastero di Belém non poteva esser pronto ad accogliere decorazioni e statue prima del 1517, anno in cui Nicola Chanterene aggiunse il suo famoso portale alla costruzione del Boytac (solo nel 1522 João de Castillo progettava ed elevava il transetto) le sculture vanno presumibilmente assegnate all'ultimo tempo di vita del fastosissimo Re.

Avrebbero bastato la unità delle tre statue, e la loro esecuzione locale, per non dire della tecnica, a distogliere dall'attribuzione vaga e generica ai Gaggini delle plastiche del Museo di Lisbona (in tal modo separate inopportunamente dal S. Gerolamo, il protettore del monastero a cui il complesso era destinato),

¹ Catálogo - Guia do Museu das Janelas verdes, Lisbona, 1938, p. 5.

² Si veda la tav. VI del volume di E. LAVAGNINO, nella serie: « *L'opera del genio italiano all'estero* », dedicato a « *gli Artisti in Portogallo* », Libreria dello Stato, Roma, 1940.

affacciata ingenuamente dal De Figueiredo e ripetuta testè con pieno consenso dal Lavagnino¹.

Questo prospettare artisti nostrani in terre tanto lontane e disagiati non deve avvenire d'altra parte senza chiara ragione; per non ingenerare stupore come per chi, cognito dello stile di Giovanni Maria Mosca, quasi non gli bastassero i viaggi che veramente fece in Germania e in Polonia (quest'ultima ricca, dopo la patria Padova, delle sue più insigni opere) se lo è visto proporre quale autore di certi bassorilievi di un tipo ibrido, chiaramente straniero e iberico, che si direbbero di un seguace esasperato di Iacopo della Quercia, esistenti a Belém e per la figura decorativa di un paliotto d'altare della chiesa « da Luz » a Lisbona di un cinquantennio più tarda, e nemmeno essa nostrana².

Lasciamo quindi in pace i Gaggini, tanto legati all'arte lombarda e al Laurana, quanto il Padovano per il Portogallo, e vediamo se, oltre a darci tanti lumi, la storia delle tre statue in terracotta invetriata, di cui amiamo qui discorrere, non ci possa istradare per altra via meno strana e più convincente.

Abbiamo fissato innanzitutto alcuni dati temporali, molto interessanti e precisi, fra cui l'anno 1521 circa per la esecuzione del lavoro, e per la commissione regia. Veniamo ora a considerare i caratteri stilistici delle opere, che confermano il suggerimento toscano offertoci dalla tecnica. Vi notiamo un fare grandioso, ma piuttosto freddo, che se nel San Leonardo, la statua meno significativa del gruppo, poco ci può dire, rivela invece nella graziosa Madonna un contatto sistematico con l'arte di Benedetto

¹ Oltre al vecchio fondamentale G. DI MARZO, *I Gaggini e la scultura in Sicilia*, Palermo, 1880, si veda A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 1935, vol. X, p. I, p. 788 e segg. e B. C. KREPLIN in *Thieme-Becker Künstler Lexikon*, 1920 (XIII).

² Intorno a Giovanni Maria Mosca si cfr. A. VENTURI, *op. cit.*, pp. 427-442 e L. PLANISCIG, *Venezianische Bildhauer*, Vienna, 1921. Per l'attività del Padovano in Germania si consulti F. HERMANIN, *Gli artisti in Germania*, in serie del Genio it. all'estero, cit. I, p. 51, tavv. XX-XXII; per la sua opera in Polonia si veda invece U. FRANCHINI, *L'arte in Polonia*, Milano, 1928.

da Maiano, nel fare allungato del viso tranquillamente pensoso e nel rotondeggiare caratteristico, specifico della testa del bimbo Gesù, in cui si rivela ancora l'ascendenza del Rossellino¹. Se d'altra parte si osserva il San Gerolamo vi si nota un accostamento indiscutibile con i modi del Verrocchio e dello stesso Leonardo; mentre l'arricciato leone che gli sta accanto rivela una stilizzazione araldica, anch'essa, come vedremo, molto significativa.

Fatte queste premesse viene subito in mente che nel 1526 Isabella di Portogallo, nell'andare a nozze a Siviglia con Carlo V, conduceva con sè quel randagio e inquieto scultore Pietro Torrigiani che, dopo esser stato brevemente in patria nel 1519, era ritornato in Inghilterra, per passare definitivamente nella Spagna meridionale a chiudervi la sua travagliata esistenza. Il sospetto di una sua dimora in Portogallo, ove dovette approdare intorno al 1520, in cerca di fortuna, viene così ad essere confermato; lo avrebbero del resto stabilito questo fatto dell'accompagnamento di Isabella, di cui eseguì il busto in terracotta, rimasto probabilmente esemplare per la tela di Tiziano, e il ricordo che ne serbò Francisco de Holanda, ponendolo fra le « Aquile » dell'arte².

Tutto concorre dunque a suggerircelo.

L'arrivo a Siviglia di Pietro Torrigiani nel 1526 era rimasto sinora un enigma, essendo certo solo il breve ritorno in Inghilterra del maestro, dopo una visita alla nativa Firenze, av-

¹ Per Benedetto da Maiano consultisi massimamente il volume di L. DUSSLER, *B. da M.*, Monaco, 1923.

² Francisco de Holanda alla fine del trattato *De pintura antigua*, edito integralmente dal Vasconcellos a Porto nel 1930 (a Vienna nel 1899, ma senza la tavola che c'interessa), ricorda, fra le « Aquile », cioè fra i sommi dell'arte, anche Pietro Torrigiani, che definisce « *valente nel modellare in terracotta* », proprio come testimoniano le statue di Lisbona, e autore appunto di un « *busto in terracotta dell'Imperatrice, che Dio abbia in gloria* », cioè di Isabella di Portogallo, sposa di Carlo V ». Cfr. E. BARTELLI in *L'Arte*, Luglio 1940.

La più completa bibliografia intorno a Pietro Torrigiani è data dal *Thieme-Becker Künstler Lexikon*, Vol. XXXIII, Lipsia, 1939, pp. 306-307.

venuta nel 1519. Per quale via, meglio che attraverso al Porto-



Fig. 2. — PIETRO TORRIGIANI: La Vergine con il Bambino.

(Lisbona. — Museo d'Arte Antica).

gallo, ove poteva cercar fortuna presso la fastosa famiglia reale, egli, sempre insoddisfatto e travagliato da quel genio inquieto

che, sin dalla giovinezza, gli era stato nocivo, mettendolo irosamente contro al compagno Michelangelo, avrebbe dovuto giungere nella Spagna meridionale, che gli diede, se non pace, l'ultimo ricetta? Le date e gl'indizi storici ce ne convincono appieno. Bisogna però passare ai confronti stilistici, perchè il suggerimento di tanti dati si muti in certezza.

A Siviglia, se ci manca il busto di Isabella, ricordato dalle fonti, esistono due opere famose, anch'esse in terracotta invetriata, che sono simile conseguenza del recente contatto con le esperienze dell'ultima arte toscana, alla quale, come c'informa il Cellini, il Torrigiano aveva chiesto aiuti per i lavori della tomba di Enrico VIII d'Inghilterra. Come a Lisbona, non essendo all'inquietissimo artista riuscito d'ingraziarsi appieno i Sovrani, per cui Carlo V non lo condusse a Granata, egli trovò invece comprensione presso quegli stessi Gerolimiti, per cui aveva lavorato a Belém. È infatti noto che per il monastero di costoro Pietro eseguì a Siviglia un Crocifisso famoso, oggi perduto, e le due statue della Madonna e di San Gerolamo, che ancora oggi si conservano nel Museo della città. Sono due grandi statue di terracotta dipinta, che sembrano la conclusione delle consimili portoghesi.

La Madonna è una contadina sana e forte, senza grandi passioni; dello stesso andamento sereno e tranquillo che abbiamo ammirato nel gruppo ieratico del Museo di Lisbona, in quanto al San Gerolamo in ginocchio, appare come quello in piedi di Belém, uno studio preciso di nudo nervoso; a cui, nel caso di Siviglia, tanto ammirato dal Goya, avrebbe fornito il modello, secondo il Vasari, il corpo del vecchio fedele servitore italiano. Opere insigni, da collegarsi fraternamente al gruppo portoghese, e come quello da considerarsi, secondo ha tanto bene detto E. Bertaux, come i precorrenti più chiari e indubitabili all'arte del Montañez.

A questo realismo del Torrigiani dovè fornire esca efficacissima Guido Mazzoni, se non con la sua attività francese, con quanto fece in Inghilterra, dove propose disegni per la tomba di

Enrico VII; tomba eseguita poi dal Fiorentino e oggi distrutta¹.



Fig. 3. — PIETRO TORRIGIANI: S. Leonardo.
(Lisbona. — Museo di Arte Antica).

¹ L'attività del Torrigiani nelle Fiandre e in Inghilterra e quella del Mazzoni ivi e in Francia, sono molto bene studiati in A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, vol. IV, p. I, p. 324 e vol. VI, p. II, pp. 932-933 (E. Bertaux), vol. V, p. I, pp. 365-376 (P. Biver).

Anche l'attività inglese ci offre del resto contatti indubitabili col gruppo delle plastiche di Lisbona; vi vediamo infatti usata largamente la terracotta policromata nella nobile tomba del dottor Young, l'amico di Erasmo, tanto nella resa del morto, steso sopra l'arca marmorea, quanto nella serena faccia del Cristo che la sovrasta sotto l'arcosolio, fra due teste di paffuti cherubini, singolarmente simili nel volto a quello del piccolo Gesù nel gruppo del Museo lusitano.

Abbiamo notato d'altra parte il carattere squisitamente araldico del leoncello, che sta ai piedi del San Gerolamo di Belém, tutto teso nel corpo asciutto, dal muso alla coda anguiforme. Esso rivela la consuetudine con i modi cari al bronzo e convenienti agli emblemi e alle stilizzazioni dei monumenti funerari, che il Torrigiani aveva profuso durante la sua lunga e operosa dimora in Inghilterra, a cominciare dalla tomba di Margherita di Richmond, sino a quella più celebre e grandiosa di Enrico VII e di sua moglie Elisabetta di York, entrambi nell'Abbazia di Westminster a Londra. Bellissimo risulta il contrasto di questa fiera arriciata, ridotta a simbolo, serrata accanto alla roccia, su cui appoggia il cappello cardinalizio e su cui s'aderge il Crocifisso e l'adusto corpo possente di San Gerolamo, dall'ampia veste discinta sul petto percosso. È un esempio di realismo verrocchiesco, tale da ricordare molto da vicino la famosa pittura di Leonardo dei Musei Vaticani.

Evidentemente questo elemento tanto pungente e aggiornato dovette esser colto fresco fresco nel viaggio a Firenze del 1519, che gli offerse la scena ormai trionfale dell'arte del cinquecento toscano. Egli la innesta però, se non con timidezza, con riserbo, sulle sue antiche esperienze; ed ecco perciò che, mentre il San Leonardo, di una semplicità struttiva tanto pacata e monumentale, sviluppa pose e motivi già chiari nella statua di San Francesco nell'altare Piccolomini di Siena, la dolce Madonna porta alle sue conseguenze estreme i suggerimenti sempre cari al Torrigiani dell'arte di Benedetto da Maiano. Si confronti con il simile gruppo di cotesto maestro, che è nella raccolta Gary di New-York, d'impostazione tanto affine, sebbene il gusto particolare e rosselliniano di Benedetto per le forme dila-

tate, sia superato di netto per un modulo più slanciato e grandioso; e per il tipo dei volti della Vergine e del Bambino, si paragoni con il gruppo della Madonna seduta col piccolo Gesù in grembo nel Museo Federico di Berlino, ove la Madre accompagna e contiene il moto del suo fanciullino, sostenuto con squisita eleganza sotto il corpicciolo pieno: to, con atto che le permette anche di reggere alquanto il peso del ricco mantello che tutta la inguaina. La vibrante espressione della Madonna si può d'altra parte considerare come uno dei raggiungimenti più attraenti di questo estremo episodio della tradizione toscana, sbocciato in ritardo e come fiore d'eccezione nella lontana terra portoghese.

Pietro Torrigiani si rivela, mercè questo capitolo inesplorato, e pur tanto evidente per arte e proprio per storia, più di quello che gli studi ci hanno fatto faticosamente apparire. Manca purtroppo, accanto a tanti lavori particolari e preziosi e a giudizi generici, il sicuro bilancio della sua scultura, che portò in terre quasi impreparate al rinascimento, accenti non volgari dell'arte toscana; e quando sarà raggiunto, come meriterebbe, credo se ne darà, anche in relazione a questo periodo portoghese, un giudizio molto più vantaggioso di quanto si sia soliti offrirci. Se l'iroso Fiorentino dopo il pugno al Buonarroti, dovette abbandonare l'Italia, ciò non fu senza vantaggio per l'arte nostra (a parte le pene che gli portò); chè dalle tombe d'Inghilterra e dalle plastiche del Portogallo e di Spagna essa uscì aumentata, non soltanto echeggiata o tantomeno diminuita, come da quelle di Domenico Fancelli in Spagna.

Anche la sua abilità nel fare ritratti, sul tipo ampio e arguto del Mellini al Bargello di Firenze o di F. Strozzi a Parigi e a Berlino, si congiunge strettamente a Benedetto da Maiano; ricordiamo il busto in bronzo di Enrico VII al Museo Victoria Alberto e quello in terracotta del vescovo Fisher al Metropolitan di New York. Il ritratto di Isabella di Portogallo, sposa di Carlo V si unirebbe, penso, con onore a questa serie, se esistesse; ma sebbene perduto ci conviene ricordare ancora che il suo aspetto fu forse eternato da Tiziano, e che quindi generando un capolavoro vi rivive; cosicchè attraverso ad esso si può in qual-

che modo indovinare se non proprio godere¹. L'imperatrice è in fatti ritratta dal sommo Cadorino nel 1544, nell'età giovanile delle nozze, essendo, nell'anno della pittura, morta da lungo tempo. Più di un ritratto fiammingo, al cui modello aveva pensato il Cavalcaselle, dimenticando l'opera del Torrigiani, potè giovargli la limpida scultura dell'artista Fiorentino, che mi pare si specchi nella nobile tela evocatrice.

¹ La data del ritratto (o meglio dei due ritratti) di Isabella è offerta da una lettera del 5 ottobre 1545; si veda il « *Tiziano* » del CAVALCASELLE, ed. tedesca, Lipsia, 1877, II, pp. 456, 457, 458 e p. 752.

Per la riproduzione si cfr. *Tizian*, « *Klassicher der Kunst* », tav. 140, o *H. Tietze*, *Id.* II, tavv. 188-189.

La derivazione da una scultura è confermata dal doppio ritratto di Carlo V e di Isabella, di cui esiste copia antica presso Frank Sabin a Londra (*Tietze*, *cit.*, I, p. 241, tav. 29). L'imperatrice vi è davvero statuaria.





Opere d'Arte ignote o poco note

Alessandro Prosdocimi - Problemi di arte tardo-antica.

I. - Affreschi paleocristiani in Santa Maria Mater Domini a Vicenza.

Il principale monumento paleocristiano del Veneto, il tempio di Santa Maria Mater Domini presso la Basilica di San Felice e Fortunato a Vicenza¹, si è arricchito di una nuova scoperta che ne aumenta ancora l'interesse. I lavori di restauro, condotti con tanta abilità ed impegno dal parroco don Lorenzon, hanno messo in evidenza dei resti di intonaco dipinto.

Questi avanzi non sono imponenti, si tratta di due zone di circa un metro di altezza per un metro di larghezza alle due basi della volta sul braccio della crociera dove sta la porta, di un più modesto frammento sull'arcone sopra il braccio dell'abside,

¹ FRASSON, *Di un importantissimo monumento paleocristiano a Vicenza* in *Atti del R. Ist. Ven.*, 1936-37. Tomo XCVI. II. — IDEM, *Due importanti basiliche venete e l'architettura cruciforme a cupola* in *Ateneo Veneto*, Anno CXXXI, vol. 127, 1940. — DON LORENZON, *Relazione al V Congr. di Arch. Cristiana*.

e di qualche altra traccia qua e là nei sottarchi; ma essi rivestono un interesse tutto particolare perchè, come si è rilevato in una recente visita della Scuola di Storia dell'arte di Padova guidata dal prof. G. Fiocco, si tratta di pitture tardo romane eseguite certo dai primi costruttori della chiesa e non, come si era pensato in un primo tempo, di decorazione trecentesca.

Come è noto la cupola e le quattro trombe erano decorate a mosaici di cui rimangono notevoli resti, è chiaro ora che lo spazio libero tra l'alto rivestimento di marmo delle pareti e i mosaici della cupola era decorato ad affresco; abbiamo così testimonianza di tutta la primitiva decorazione della chiesetta che, come era da prevedere, risulta completa e curata in ogni particolare.

Nel sottarco della porta, a sinistra entrando, si distingue con sufficiente chiarezza quello che doveva essere l'andamento della decorazione.

Alla base dell'affresco sono due cornucopie incrociate rivolte verso l'alto, sopra si distinguono altre due cornucopie, incrociate a forma di x o come le gambe di una sella curule, i due apici in basso terminano con due grosse foglie a forma di cuore; il punto d'incontro delle due cornucopie è fissato da un nastro (fig. 1).

Il motivo si ritrova identico, le stesse due cornucopie intrecciate nello stesso modo e terminanti con le due foglie a cuore, nel dittico di Areobindo del 506, della cattedrale di Luca (Venturi I fig. 337) con in più nel dittico una decorazione di foglie d'edera sulle cornucopie.

Nello spazio fra le due cornucopie inferiori pende, fissata con tre sottili nastri al largo nastro superiore, una corona; dallo stesso punto hanno origine due foglie lanceolate dal lungo stelo che si dirigono simmetricamente alla bocca delle due cornucopie. Il colore di queste foglie è scomparso, ma si vede bene anche nella fotografia il tracciato almeno di quella di sinistra. Un'altra più grossa corona di cui si intravedono anche le origini dei sostegni occupa lo spazio centrale del disco superiore. Le corone sono rappresentate di scorcio per essere viste dal basso; tutto il motivo è incorniciato dalle due parti (più conservato a sinistra) da due nastri ascendenti con motivo a spirale anche questo di perfetto gusto paleocristiano.

Dall'altra parte del sottarco si distinguono le due cornucopie intrecciate collo stesso motivo della corona pendente centrale, nella parte inferiore si vedono chiaramente le due foglie lanceolate che scendono ai lati della corona. Assai più evidente che nell'altro frammento è qui la fascia verticale che incornicia il motivo dei clipei, specialmente nel tratto a destra in basso; tale fascia

è composta di due linee verticali parallele entro cui corre un nastro a spirale, qui, rappresentato con evidente intenzione prospettica.

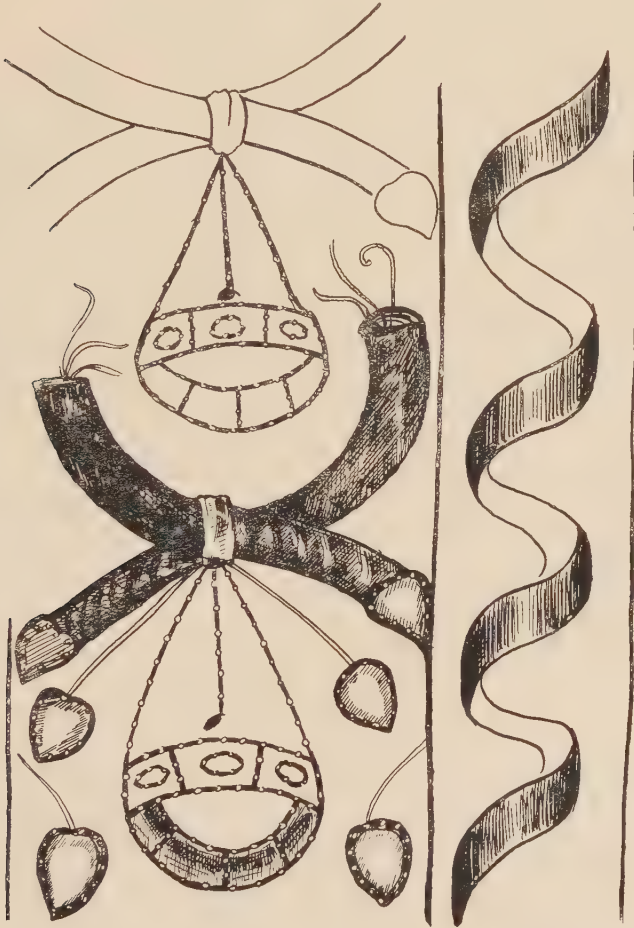


Fig. I. — ARTE PALEOCRISTIANA: Motivo di affreschi decorativi (ricostruzione grafica).

(Vicenza. — S. Maria Mater Domini).

I colori usati nell'affresco sono: fondo giallo, nastro in verde scuro, con lumeggiature chiare, bruno e rosso mattone; colori freddi tipici della pittura romana.

Il motivo del sottarco è così chiarissimo e si può facilmente integrare; si tratta di una serie di cornucopie intrecciate che doveva continuare per tutto il sottarco, al centro di ogni elemento pendeva una corona.

L'altro frammento di decorazione antica, sull'arcone della parte dell'abside è costituito da alcune linee orizzontali di colore rosso bruno su fondo bianco intersecate da altre rette trasversali di colore verde azzurro cupo a formare una sorta di griglia (fig. 2).

Sul carattere antico di queste pitture non sarebbe necessario insistere tanto risulta evidente dal motivo stesso della decorazione e dai colori impiegati, ma lo conferma anche l'esame dell'intonaco composto di due soli strati, l'arricciato di base e la preparazione all'affresco.

Il motivo della corona appesa è caratteristico paleocristiano. Si tratta propriamente, più che di corone, di lampade a forma di corona che si appendevano sulle tombe dei martiri¹ come emblema onorario e che quindi si spiegano benissimo nella decorazione di una chiesa.

Tuttavia se ne trovano anche in opere profane ad esempio nel dittico del console Magno (DELBRÜCK, *Consulardiptychen* n° 22), ma più frequenti sono gli esempi in opere sacre. A Ravenna si trovano tali corone in Sant'Apollinare Nuovo nelle nicchie sopra i Santi della zona superiore della decorazione, tra le finestre (GALASSI, *Roma o Bisanzio*, tav. XXII - TOESCA, I, fig. 114) e a Sant'Apollinare in Classe sulle figure dei Santi (GALASSI, tav. XCVIII e XCIX); la corona appesa si trova anche sulla capsella di Pola (TOESCA, I fig. 122); ma qui le corone sono diventate un motivo decorativo da cui non si può però escludere un valore simbolico.

Lo schema della decorazione del sottarco è tipicamente romano per quanto non possa citarne esempi diretti, è assai vicino al motivo a 8 ricorrente o a clipei, frequente nei sottarchi. Si trova ad esempio una traccia di due nastri con delle rosette al centro di ogni cerchio in un sottarco del sepolcro dei Pancrazi a Roma del 150 (WIRTH, *Römische Wandmalerei* 16). A Ravenna si possono considerare una variante di questo motivo i sottarchi decorati con un seguito di busti di santi in clipei, nel presbiterio di San Vitale (GALASSI, tav. LXXV) e nella Cappella arcivescovile (GALASSI, tav. CI).

Lo stesso schema, ma con ben altra ricchezza e vivacità

¹ MARTIGY, *Dictionnaire*.

naturalistica si può vedere nella decorazione musiva di Eski Giama a Salonico (BERTINI, *I Mosaici Bizantini*, I, pag. 37) dove due serti di fiori che escono da un canestro salgono intrecciandosi; una figura di uccello o di pesce in ogni modo completa il motivo.

Questi esempi potrebbero essere facilmente moltiplicati perchè il tipo della decorazione è perfettamente romano. A Ravenna

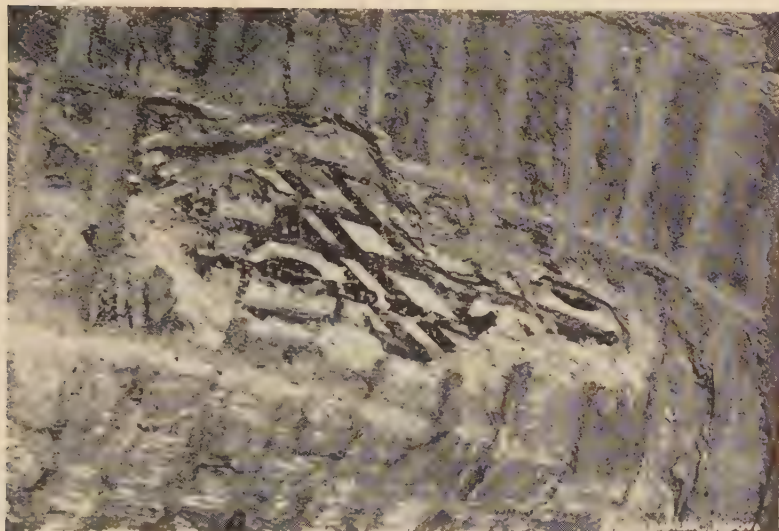


Fig. 2. — ARTE PALEOCRISTIANA: Affresco decorativo frammentario.
(Venezia. — S. Maria Mater Domini).

si trovano anche confronti per un altro particolare conservatoci evidente nel frammento di destra cioè il nastro a spirale racchiuso da due listelli verticali che fa da cornice, basti citare la decorazione degli archi delle due lunette nell'atrio della Cappella Arcivescovile (GALASSI, tav. LVI-LVII) dove i nastri avvolti a spirale sono resi con la stessa forza di chiaroscuro che si nota a Venezia, per l'origine del motivo sarebbe facile citare una lunga serie di mosaici romani. Ma se è chiaro attraverso questi confronti l'ambiente in cui sono da collocarsi questi affreschi non si può pretendere di trarne elementi diretti per fissare con esattezza una data, perchè, come sempre accade in periodo tardo-romano, i motivi fanno ormai parte di un repertorio da gran tempo costituito e di lunga persistenza; anche la griglia sull'arco dell'abside è evidente motivo romano. Dispiace non poter

confrontare questi affreschi con quelli di San Lorenzo a Milano scoperti da alcuni anni ma tuttora inediti, che là si troverebbe senza dubbio il parallelo migliore.

I modesti affreschi di Vicenza ci consentono però un'osservazione fondamentale e cioè che questa pittura è ancora viva, vi sono forti accenni di chiaroscuro, le cornucopie del motivo centrale e il nastro della cornice sono ancora consistenti e ben contrastati. Anche il modo di rendere le corone è libero e facile; le corone, le foglie lanceolate e altri particolari della decorazione che si riescono a intravedere, formano un complesso decorativo ancora libero e mosso e reso con tecnica di chiara tradizione romana. Siamo ben lontani insomma da qualsiasi irrigidimento di tipo ravennate o bizantino, e questa è già una notevole conclusione di ordine cronologico.

Sulla datazione della chiesetta esistono due opinioni, l'una che si basa su un'iscrizione letta dal Barbarano e ora non più esistente, accettata dal Frasson nonostante alcune difficoltà di lettura¹, che ne riporterebbe la costruzione alla metà del VI secolo, un'altra del Bettini che si basa sul mosaico che viene datato al V secolo².

I nuovi affreschi vengono a confermare in ogni caso una datazione anteriore al VI secolo.

II. - Un avorio carolingio ritenuto tardo-romano.

Il problema degli avori nel Basso Impero è forse il più interessante problema artistico di quel periodo di incertezza d'indirizzo, ma pieno anche di molti e vari germi di novità, che comprende la fine del mondo classico e l'inizio del nuovo mondo medioevale. La vera arte classica muore per esaurimento, e di essa rimane ormai, patrimonio indistruttibile, l'enorme e soverchiante massa dei « motivi », delle soluzioni cioè date dagli artisti antichi a una quantità di problemi, che ridotte e dati di cultura saranno sì stimolo alla creazione, ma anche origine dell'accademismo di tutti i tempi.

Le novità che si notano nella grande arte in epoca tardo antica, e cioè soprattutto il Costantino del Museo dei Conservatori e le altre opere dello stesso stile, che sono senza dubbio quanto di più schiettamente originale e lontano dall'incubo del-

¹ Vedi FRASSON, *op. cit.*

² BETTINI, *Mosaici bizantini*, pag. 18.

l'arte greca abbia prodotto l'arte imperiale romana, non possono



Fig. 3. — ARTE CAROLINGIA: Arianna.
(Parigi. — Museo di Cluny).

considerarsi a rigore sulla linea dell'arte classica, perchè sono appunto opere nuove, così come sarà nuova l'arte di Ravenna.

Nelle arti minori, negli avori, non si può pretendere di trovare queste grandi novità; gli avori, oggetti preziosi destinati a una classe colta e appunto per questo più legata alla tradizione, sono assai spesso deliberatamente opere neoclassiche e accademiche, e in essi l'accento di novità o anche quello che può essere il semplice indizio della scuola o della località di provenienza, deve essere ricercato nel particolare modo con cui i soliti « motivi » del repertorio classico sono riprodotti: le varie voci dell'Impero: Bisanzio, l'Asia Minore e la Siria, l'Egitto con i suoi due centri Alessandria e l'Egitto interno copto, oltre a Roma e all'Italia, si devono riconoscere in quel particolare, in quel segno spesso sfuggito all'artista che non voleva fare opera nuova, ma soltanto riprodurre o ricomporre da motivi antichi diversi la sua scena o, se pure era costretto ad inventarla, la raffigurava, basandosi sui mille esemplari che aveva a disposizione, come secondo lui l'avrebbe fatta un artista di quel periodo imprecisato e mitico dell'arte antica al quale guardarono e guardano sempre i cultori del classicismo.

Ecco perchè l'indagine sugli avori riesce tanto ardua e nel tempo stesso appassionante, perchè in essi il minimo particolare, quello che a prima vista può sembrare insignificante o trascurabile è spesso indizio di differenze di scuola o di epoca anche sorprendenti.

L'avorio che intendiamo studiare è conservato dal Museo di Cluny¹, è una statuetta alta cm. 40 che rappresenta una figura femminile drappeggiata sovraccarica di attributi secondo il gusto delle tarde divinità pagane; tiene nella destra sollevata un lungo bastone, anzi una canna, come si riconosce dai nodi raffigurati con anelli trasversali, con ai due apici due ciuffi di foglie, cioè un lungo tirso; nella sinistra, anch'essa sollevata, tiene un tamburello, dietro al tirso s'intravede nella fotografia un tronco d'albero che finisce in alto con alcuni rami, un altro albero sta a destra (di chi guarda), in alto appoggiati ai rami dei due alberi sono due amorini che reggono una corona sul capo della figura; alla quale sono appoggiate ai due lati, due figurette, a sinistra una figuretta femminile, a destra un satirello dalle zampe caprine e dalle lunghe corna, le due figurette si appoggiano e quasi si nascondono dietro la figura centrale. Il tirso, il piccolo tamburo e il satirello sono attributi bacchici per cui l'interpretazione della statua varia tra una Menade e Arianna.

¹ *Guide du Musée du Cluny*, p. 24. — PEIRCE e TYLER, *l'Art Bizantin*, II, Tav. 35 b a pag. 76.

più credibile è l'opinione del Peirce e Taylor che si tratti di un'Arianna (fig. 3).

Esaminiamo ora più particolarmente la figura centrale.

La prima caratteristica artistica che veramente colpisce è



Fig. 4. — ARTE DEL V - VI SEC.: Apollo e Dafne.

(Ravenna. — Museo Nazionale).

il modo come è reso il panneggio specie nella parte inferiore della figura, gli occhi a mandorla disposti non orizzontali, ma abbassati ai lati, il modo di rendere i capelli a linee mosse, la vi-

vacità degli angioletti. Tutto in questa figura, l'atteggiamento, l'allungamento evidente, la linea sporgente del fianco destro, lo stesso tipo fisico dalle spalle cadenti, la linea del ramo di destra così tortuosa che tanto bene si accorda con la tormentata curva del satirello e soprattutto il modo di rendere le pieghe, rivela una sensibilità per la linea che va oltre alla pura descrizione per compiacersi in un suo gioco sottile e tormentato. Tutta la figura è creata da questa linea, ma si veda qualche linea più evidente, quella ad esempio formata dal bordo del pannello che scende trasversale sotto il ginocchio destro fino al piede sinistro e con quanta compiacenza questa linea si muove con un largo arco, ritorna poi su sè stessa con una brusca piega, e scende quindi con un movimento più calmo fino a sfuggire dietro il piede; oppure l'altra così ricca del bordo inferiore del pannello che lascia scoperti i piedi, rappresentati come piegati verso il basso per mettere in evidenza il valore lineare delle lunghe dita; sotto ai piedi sta uno zoccolo che non è sostegno alla figura, ma un semplice e neutro appoggio della statua.

Così sono tutte le linee della figura, così anche le lunghe dita affusolate, la stessa testa un poco piegata e il velo che ne scende, il triplice cordone che fa da cintura, il raggrupparsi delle pieghe sul fianco sinistro e insomma tutti i particolari.

Il pannello poi è molto aderente e quasi appiccicato; le sue pieghe e rigonfiamenti danno l'impressione di una materia fruscante, quasi un grosso tessuto di seta; non si può dire questa una rappresentazione naturalistica di pannello, nemmeno descrittiva, ma decorativa, in cui la linea supera il suo valore descrittivo per compiacersi di un suo gioco particolare.

È chiaro che questo è il carattere fondamentale della scultura che, per le osservazioni già fatte a proposito del neoclassicismo degli avori, assai più del soggetto e del « motivo » fondamentale, deve essere assunto come criterio decisivo per la sua valutazione.

Peirce e Tyler che videro quest'opera, all'esposizione di Arte Bizantina del '31 accanto all'avorio Barberini del Louvre, sostengono che le due opere si rivelano evidentemente contemporanee.

E c'è infatti specie nella parte superiore colle vittorie volanti dell'avorio Barberini ¹ e nelle figure drappeggiate degli offerenti nel fregio inferiore, una grande spigliatezza di movi-

¹ PEIRCE e TYLER, op. cit., II, Tav. 1.



Fig. 5. — ARTE CAROLINGIA: L'Arcangiolo Michele.
(Lipsia, — Staatsbibliothek).

mento: figure piegate, gesti caricati e mantelli svolazzanti; così anche nelle figure del centro la composizione è tutt'altro che rigida. Ma non occorre molta attenzione per convincersi di quanto questo movimento sia diverso da quello della statuetta di Cluny.

Questo dell'avorio Barberini è sempre linearismo descrittivo, il valore della linea si esaurisce nella figura e nella scena che descrive, ma, per quanto ricca essa sia, è ben lungi dal giungere a fondersi in quel nuovo particolare gioco tormentato della statuetta di Arianna. Così l'occhio tondo, con le palpebre profondamente intagliate e la pupilla indicata dal foro circolare, si ritrova anche nell'avorio Barberini, ma non c'è in questo niente di quell'allungare e mettere di traverso gli occhi così caratteristico del volto di Arianna.

L'avorio Barberini può essere dunque un punto di partenza, un modello, ma non da spiegazione del particolare gusto lineare della statuetta di Arianna.

Altro avorio al quale i citati autori ravvicinano la statuetta è il dittico del Magno del 518¹ e proprio per la forma degli occhi e per il panneggio. Ma anche questo dittico, per quanto più vicino del Barberini, è ancora troppo lontano dalla statuetta di Arianna.

Prendiamo proprio i due particolari additati come i più affini, cioè il panneggio e la forma dell'occhio e prendiamo il panneggio della figura di sinistra nel dittico che è il più ricco di pieghe, e ci si renderà subito conto che quelle pieghe cadono diritte e precise, e sono calcate e approfondite coll'intenzione indiscutibile di mettere in evidenza delle linee, ma queste linee pesanti o queste curve a spigoli vivi o a zig zag, (si vedano i bordi del panneggio), sono anch'esse troppo lontane dal disegno variato e nervoso del panneggio di Arianna.

Gli occhi poi sono nell'avorio e nella statua evidentemente dello stesso tipo, cioè a grosso bulbo sporgente con le ciglia profondamente marcate e il largo foro circolare al centro che indica la pupilla; ma la differenza nelle due opere è altrettanto evidente e di facile accertamento, perchè gli occhi del console e delle due figure ai lati del dittico sono esattamente disposti secondo una linea orizzontale mentre, come s'è visto, nella statuetta sono più a mandorla e di traverso, appunto per la coerenza nella statua della sua visione particolare.

Altra opera che potrebbe essere citata, mantenendo lo stesso piano di confronti, è il dittico di San Michele del Museo Bri-

¹ PEIRCE e TYLER, *op. cit.*, II, Tav. 33. — DELBRÜECK, *Die Consular - Diplycten*, Tav.

tannico¹, ma non vale la pena di insistere per dimostrare quanto il panneggio dell'Arcangelo sia legato alla tradizione classica, sia cioè preciso, descrittivo, fermo e del tutto lontano da abbandoni e compiacenze lineari.

A voler citare qualche lavoro del V-VI secolo che si avvicini veramente alla statuetta di Arianna non nel suo motivo figurativo, che abbiamo visto non è in un avorio quasi mai indizio sicuro perchè è di solito deliberatamente copiato da esemplari precedenti, quanto in questo suo particolare sentimento della linea, non si saprebbe trovare niente di meglio dell'Avorio di Ravenna con Apollo e Dafne. Il modo come sono disegnate le figure di Apollo e più quella di Dafne e soprattutto quei rami storti che si disegnano sul fondo e si accordano in una sapiente composizione di linee curve colle figure, (si veda come sono sentiti alcuni accostamenti lineari come la curva del ramo presso il collo contorto del cigno,), è vicino senza dubbio al ramo storto al quale si appoggia la figura di Arianna e a certi rapporti lineari, come il satirello e il ramo, nella statua. Certo l'avorio di Ravenna ha il suo pregio e la sua singolarità proprio nella sapiente composizione lineare, ma appare però rispetto alla statuetta, specie nelle teste più rigido e duro (fig. 4).

Ma il pezzo nel quale ritroviamo con assoluta esattezza il linearismo tortuoso della statuetta di Cluny, è l'avorio con l'Arcangelo Michele di Lipsia², nel quale veramente questa linea arrovellata si espande con tutta la sua forza. Si veda la posizione contorta delle gambe e delle braccia, la testra reclinata, le pieghe delle vesti che si avvolgono quasi in nastri e in cordoni al di fuori di qualsiasi esigenza descrittiva. Perfino il volto, dagli occhi a mandorla del solito tipo colla profonda pupilla, si atteggiava ad una smorfia che non è riso, nè vuole indicare uno sforzo, ma è soltanto frutto di una nervosa contrazione lineare. Si veda ancora il gruppo delle pieghe a nastri ed occhi sul petto, il frastagliarsi in mille particolari del bordo della veste, il lembo della clamide che, contro ogni veridicità naturalistica, si attorciglia attorno all'asta sotto il braccio destro, e la coda del piccolo drago avvolta in due spire (fig. 5).

Lo Hinks, nella sua fondamentale opera sull'arte carolingia³, dà finalmente la spiegazione di questo avorio, che è un'opera della scuola detta di Ada, dal codice di Ada che ne è l'opera

¹ PEIRCE e TYLER, II. Tav. 35 a.

² DELBRÜECK, *Die Consular - Diptychen* N° 8 datato erroneamente in base a una iscrizione al 470.

³ HINKS, *Carolingian Art*, Londra, 1935.

più rappresentativa, ed è rifacimento di un rilievo del V-VI secolo e che, pure nel suo evidente neoclassicismo, rivela in pieno la nuova sensibilità artistica carolingia, già così evidentemente pregotica.

La statua di Arianna è quindi anch'essa un'opera carolingia vicina all'avorio di Lipsia, ma mentre per questo si può additare un'esemplare del tipo degli avori classicheggianti del V-VI secolo che vanno dal dittico di Magno del 518 al San Michele del Museo Britannico, per la statuetta di Arianna dobbiamo ricercare un tipo diverso, un modello egiziano assai vicino all'arte copta. Infatti la forma dell'occhio a bulbo sporgente e largo e il profondo segno della pupilla è decisamente di origine copta¹ e anche quel modo di fare la figura circondata da tronchi e rami d'albero rappresentati a traforo, coi quali essa si accorda in un complesso decorativo unitario, è caratteristico dell'arte copta.

La statuetta di Arianna è quindi un magnifico esempio di persistenza di un « motivo » tardo romano nella rinascenza carolingia, quando (si veda il libro dello Hinks) si ricercò deliberatamente un ritorno all'antico, specie nelle arti minori, miniatura e ancora di più avori, sui quali però, anche nei meglio imitati, si noterà sempre quell'accento pregotico che è l'elemento originale dell'epoca, e ci dimostra inoltre in quale vastità di campo cronologico e geografico ondeggi l'attribuzione di alcuni avori compresi comunemente nel gruppo tardo antico.

III. - I plutei del presbiterio del Duomo di Aquileia.

La "tribuna magna" della Basilica di Aquileia è opera del Rinascimento, anzi secondo il Morassi va attribuita a Bernardino da Bissonè, sotto la direzione di Domenico de Maffei e va datata al 1493 circa².

Alla stessa mano e alla stessa epoca il Morassi attribuisce anche le due file di lastre di marmo con clipeo centrale separate da pilastri e decorate sopra e sotto da una cornice, che fanno da basamento alla tribuna sul lato anteriore, le quali andrebbero collegate con lavori lombardeschi come la decorazione a lastre di marmo con corona centrale di Santa Maria dei Miracoli a Venezia (fig. 6).

¹ Vedi ad es. DULTHUIT, *La sculpture copte*, tav. XXIII.

² *La Basilica di Aquileia*, pag. 340.

Invece queste corone sono così sottili ed eleganti e di una così fredda semplicità che si rivelano assai diverse dalle grosse e pesanti corone lombardesche di Santa Maria dei Miracoli, e aggiungiamo della Cappella del Santo a Padova, e da tutto il gusto decorativo del Rinascimento, tanto che si deve concludere che esse sono certamente pezzi di riporto provenienti da qualche demolizione.

La prima impressione di stile è suffragata anche da un dato tecnico e cioè quasi tutte queste lastre sono tagliate e ricomposte in più pezzi coll'intenzione di utilizzare la parte decorata centrale, mentre è certo che facendo il lavoro ex novo si sarebbero adoperate delle lastre intere.

In tutta la serie le lastre intere sono tre e precisamente, partendo da sinistra, la prima, la settima e la decima; il marmo è in quasi tutte il solito marmo greco tagliato in modo da far risaltare le caratteristiche venature bluastre parallele.

La prima lastra intera è tagliata non di vena, ma in foglia, a differenza cioè da quasi tutte le altre; la sua decorazione è composta dal disco centrale di paonazzetto, intorno è un doppio listello circolare al quale si appoggia la corona diversa dalle altre che vedremo in seguito, perchè non ha niente della vera corona di lauro e d'olivo e neppure è stilizzata in due anelli concentrici, ma è composta di puri elementi decorativi, cioè da quattro conchiglie affrontate da ciascuna delle quali si staccano nei due sensi due volute; ai punti d'incontro delle volute sono due rosette che completano il giro. È chiaro che il motivo, un po' pesante, non è lo stesso dei motivi che vedremo in seguito semplici e quasi tutti naturalistici.

Si tratta evidentemente di una lastra rifatta nel quattrocento ad imitazione delle altre per completare la serie, infatti la lastra è intera e tagliata in foglia e il motivo della conchiglia caratteristico di questo clipeo si ritrova identico sul pilastrino accanto che è certamente del Rinascimento.

La seconda corona è invece del più semplice e bello stile paleocristiano. È una corona di foglie d'olivo, sottilissima, legata da quattro nastri stretti, con un semplice listello ribassato tra essa e il disco di marmo colorato centrale; il disegno è netto, privo di qualsiasi svolazzo e la corona in rapporto all'ampiezza del giro è molto sottile; la lastra è ricomposta in più pezzi.

La terza lastra, anch'essa rifatta di più pezzi, ha una corona solo un poco diversa dalla precedente e legata in alto e in basso da due nastri che a differenza dell'altra sporgono un poco; il disegno delle foglie è qui più minuto. La quarta e la sesta hanno motivi identici, il motivo naturalistico è abbandonato non però,

come nel caso della prima, per un motivo complesso, ma per un elemento estremamente semplice e di purissimo gusto: due anelli concentrici; la quinta corona piuttosto che un serto è una serie di foglie; la settima dall'altra parte della scala, che è intera, tagliata di vena colle venature diagonali, presenta un motivo più complesso; attorno al disco di marmo colorato centrale, è un cerchio di perline e tra queste e il triplice cerchio esterno è una fascia con quattro testine di angioletti ricciuti tra volute.

Anche questa lastra per il motivo antinaturalistico della decorazione, e per la lavorazione è così diversa dalle altre della serie che deve ritenersi del quattrocento.

L'ottava lastra tagliata presenta un motivo complesso, ma naturalistico; la corona esterna di foglie circonda una serie di anelli concentrici riuniti da un nastro, elegante motivo certamente antico; così certamente antica è la nona. La decima invece, intera tagliata in foglia, si rivela del Rinascimento per quanto il suo motivo, della doppia corona, sia più vicino agli antichi di quelli delle altre due lastre quattrocentesche. Gli ultimi due clipei sono anch'essi del semplice modello antico, l'undicesimo a foglie più piccole, il dodicesimo con corona d'olivo.

Abbiamo così, eliminate la prima, la settima e la decima, una serie di nove lastre o plutei che devono essere provenienti da qualche demolizione della Basilica e degli edifici annessi. Ma non tutte le lastre furono così impiegate nella tribuna. Sulla porta della sacrestia è infatti murata un'altra lastra certo della stessa serie, molto rielaborata, che non si riconoscerebbe se non fosse per il clipeo centrale con la corona che racchiude ora un Cristo; ai due lati del clipeo sono stati scolpiti due angeli che sorreggono la corona, questa lastra ci documenta l'interesse di conservare, per quanto riadattandoli, questi pezzi antichi, il che è una prova certa del valore che loro si attribuì sempre (fig. 7) ¹.

Il numero delle lastre poteva però essere maggiore di quelle che ci sono pervenute e anche per le misure non possiamo dire niente con sicurezza. È certo che nel loro aspetto primitivo, qualunque fosse la loro destinazione, i plutei dovevano presentare un margine abbastanza largo ai lati della corona pure conservando la loro forma di rettangoli allungati. I dischi di marmo colorato al centro della corona possono essere antichi o anche rimessi.

¹ Questa lastra è la meglio conservata, nelle sue dimensioni. E può darsi che le misure che essa presenta siano le misure originali di tutte le lastre della serie; non abbiamo però la prova che anch'essa non sia stata tagliata.

Veniamo ora alla decorazione per vedere se sia possibile stabilirne l'epoca. Il clipeo, l' « imago clipeata » è di frequentissimo uso romano specie per ritratti, ma divenne anche efficace motivo di decorazione architettonica, si veda ad esempio la Porta Aurea di Ravenna; i clipei di Aquileia, diversissimi da questi esempi della prima epoca imperiale sono certo in funzione decorativa, ma non si può fare a meno di vedervi anche una funzione



Fig. 6. — Lastre di marmo con clipeo centrale di arte giustiniana, riadattate in motivo architettonico del XV sec.

(Aquileia. — Basilica).

simbolica. Il clipeo non contiene l'immagine, e nemmeno è un qualsiasi motivo decorativo, è in tutti i casi in cui si tratta con sicurezza di opere antiche, una corona; anche i doppi cerchi concentrici sono emblemi stilizzati della corona; e la corona, simbolo pagano della vittoria atletica e militare divenne il classico simbolo cristiano della gloria dei martiri e del premio celeste¹.

Ma è soprattutto il come sono fatti questi rilievi che c'in-

¹ Vedi MARTIGNY, *Dictionnaire*; e GARRUCCI, Vol. I, C. IX, p. 184.

teressa, Non abbiamo nessuna lastra antica intera, ma probabilmente questo clipeo centrale è l'unica decorazione originale della lastra, sulla quale la corona è scolpita con modesto rilievo. Si deve insistere su questo carattere di estrema semplicità, su questo gusto estremamente misurato e puro della decorazione che stacca sul grande fondo liscio ottenendo un effetto di freddo ma perfetto accademismo, perchè è in esso la caratteristica di una precisa epoca alla quale crediamo di poter fare risalire i lavori, pure nella difficoltà di trovarvi confronti diretti.

Il motivo della corona è frequente nei sarcofagi cristiani appunto per il suo valore simbolico, ma le corone che, anche per la loro forma e per la funzione decorativa, si avvicinano di più agli esempi di Aquileia, sono quelle che nei sarcofagi circondano il monogramma di Cristo e che sono scolpite di solito al centro della faccia anteriore, o, nei sarcofagi ravennati, anche sul coperchio.

Alcuni esempi potranno servire per collocare in una successione cronologica le corone di Aquileia.

Dai tipi di corona pesante e grossa in rapporto al diametro (vedi WILPERT, I, tav. IX, 4 - II, tav. 239,2) in cui tutto il lavoro è condotto con rilievo pesante e forte, si passa più tardi ad un bellissimo esemplare assai più vicino alle corone di Aquileia, nel sarcofago scoperto nel 1926 a Tarragona (WILPERT, I, tav. XXXVI, 2 - testo p. 41).

La bellissima corona centrale che circondava il monogramma di Cristo, forse in bronzo, oggi scomparso, è di foglie di lauro con bacche, legata da un nastro che si annoda sotto in due svolazzi; ai lati esterni (è inscritta in un quadrato) sono quattro margherite. Più delle altre corone citate questa è semplice, sottile, esatta nel suo disegno.

Ogni forza di chiaroscuro è negata dallo scultore che ricerca piuttosto un armonico disegno secondo il gusto del suo tempo, infatti siamo già nel quinto secolo. Ma basta confrontare direttamente questa corona ad esempio con una delle corone d'olivo della serie di Aquileia, per vedere quanto sia mutato ancora, fra le due opere, il gusto, perchè la corona di Aquileia è molto più sottile in rapporto al diametro e il suo rilievo è molto più basso e misurato.

Due esempi bellissimi di corone vediamo nell'urna di San Barbaziano della cattedrale di Ravenna (WILPERT, tav. 253; VENTURI, I, fig. 202) e nel sarcofago dell'arcivescovo Teodoro in Sant'Apollinare in Classe (VENTURI, I, pag. 209); certamente anche queste corone sono vicine agli esempi di Aquileia, perchè non hanno pesantezza di rilievo; ma il loro gusto, in quanto ra-

vennate è diverso. Il rilievo risalta di più, non però per un senso di volume, ma perchè deve essere un esatto ed evidente traforo, un ricamo preciso ed è, a questo fine, quasi sottolineato e calcato (si veda specialmente la corona nell'urna di San Barbaziano); ad Aquileia invece le corone non hanno traccia di un tale gusto di traforo tanto che in questo senso, perchè cioè è veramente rilievo, può apparire più vicina alla corona di Aquileia, non ostante la distanza cronologica, la corona del sarcofago di Tarrogona che quelle dei citati sarcofagi ravennati.

Per quanto non sia possibile pretendere di trovarvi un parallelo materialmente esatto, è certo che il migliore paragone di



Fig. 7. — Lastra di marmo con clipeo centrale di arte giustiniana rielaborata e scolpita nel XV sec.
(Aquileia — Basilica).

questo stile di Aquileia si ha nei più tipici dittici consolari di epoca giustiniana in cui la decorazione si limita al clipeo centrale e a quattro rosette agli angoli della tavoletta, oltre alla scritta superiore, e il rilievo è altrettanto esatto, accademicamente perfetto e freddo, rimanendo sempre, a differenza da Ravenna, non traforo o ricamo, ma veramente rilievo.

Si veda il magnifico avorio di Giustiniano nella collezione Trivulzio (521 - DELBRÜCK - *Consulardiptychen* - tav. 26) identico nelle due valve il motivo decorativo del semplice clipeo centrale coll'iscrizione e le quattro rosette ciascuna con al centro una protome di leone, ai quattro angoli, inquadratura semplicissima che lascia libera gran parte del fondo. Risulta evidente specie nelle rosette, che il rilievo è di quello stesso carattere naturalistico e

misuratissimo che si riscontra nelle corone di Aquileia, e, per quanto nel dittico il disco centrale non sia una corona, ma un vero ambone composto da una doppia fila di palmette affrontate che circonda un anello di perline, anch'esso è trattato con quella precisione di rilievo di modesto spessore che è caratteristica delle corone. Si vedano anche gli altri dittici quasi identici di Parigi (DELBRÜCK, tav. 27) e di New York (DELBRÜCK, tav. 28) e il bellissimo dittico di Apione della cattedrale di Oviedo (DELBRÜCK, tav. 33) con nelle due valve l'«imago clipeata» del console, che formano la serie più pura dei dittici di questo tipo giustiniano¹.

A chi abbia presente tutta la serie degli avori tardoromani, tanto diversi nella loro intonazione stilistica, il parallelo così definito tra questi dittici giustiniani e le corone di Aquileia apparirà persuasivo. Perchè i dittici precedenti coll'«imago clipeata» o col clipeo per l'iscrizione, come i dittici di Sividio (488, DELBRÜCK, n° 8) e di Areobindo del 506 (DELBRÜCK, n° 14) sono assai diversi dai giustiniani, col loro estendere alla maggior parte della tavoletta, per incorniciare il clipeo, una decorazione mossa e spigliata nel dittico di Sividio; rigida e, possiamo dirlo, anche alquanto rozza, in quello di Areobindo.

Così quasi negli stessi anni dei tipici esemplari giustiniani (gli anni immediatamente dopo il 520), vi sono altri due dittici di Filosseno che si comprende appartengono allo stesso ambiente, ma sono ben lontani dal raggiungere la purezza degli esempi di Giustiniano, e subito dopo (Giustino 540 - DELBRÜCK, n° 34) si sente il bisogno di occupare la tavoletta attorno al clipeo e di incorniciarlo con una decorazione grave e pesante e addirittura si mettono, alla base della lastra, dei putti e, alla sommità, dei busti, in modo che è del tutto perduto l'incanto della semplicissima decorazione e il gusto perfetto delle ampie spaziature caratteristiche del neoclassicismo giustiniano¹.

¹ Di quest'epoca abbiamo a Costantinopoli le lastre decorate di Santa Sofia (DALTON, *East Christian Art.*, tav. LXVIII), ma se pure la loro decorazione parte da un disco o da un quadrato essa si estende poi, con motivi simmetrici a tutto il resto della lastra.

Più semplice è il bellissimo rivestimento marmoreo del battistero degli ortodossi a Ravenna (V secolo), ma anche qui si tratta di un opus scitile e non di rilievi (PEIRCE e TYLER, *L'Art Byzantine*, I, tav. 137) così è la decorazione a marmi policromi dell'abside della Cattedrale di Parenzo (PEIRCE e TYLER, II, tav. 24 a. A conferma della data proposta si veda anche la corona scolpita su un pluteo nella Basilica di S. Clemente a Roma (1^a metà del VI sec.) (HASELOFF, *Scultura preromanica in Italia*, tav. 42).

A quest'epoca giustiniana e ad un ambiente più vicino a Bisanzio che a Ravenna, si devono dunque attribuire le lastre di Aquileia. Più tardi non è il caso di scendere, giacchè, oltre al fatto che ci si allontanerebbe dagli esempi addotti, si perderebbe soprattutto quella raffinata perfezione di scuola dell'epoca giustiniana; basta vedere per convincersene le corone nei tardi sarcofagi ravennati (VENTURI, I - fig. 207 e 208).

Definita così la data delle lastre rimane il problema della loro provenienza e della loro primitiva destinazione. Se le consideriamo plutei si può pensare che esse costituissero una balaustrata che chiudesse il presbiterio secondo l'uso paleocristiano del tipo di quella di cui si conservano i resti del tempio di San Prosdocimo a Padova. Ma tale genere di balaustra o cortina non è documentata per le grandi basiliche.

Se fosse possibile rimuovere una di queste lastre, la lavorazione della faccia posteriore potrebbe fornirci un argomento decisivo per affermare o escludere che si tratta di plutei, chè in caso affermativo le lastre sarebbero a vista su entrambe le facce. È però molto più probabile che esse costituissero il rivestimento, lo zoccolo di una parete, la cui decorazione fosse poi completata a mosaico; e si pensa subito ad un abside.

Il Cecchelli¹ avanza l'ipotesi che proprio nel VI secolo si venisse a rimaneggiare e a trasformare in vera basilica « con ampliamento e aggiunta di un'abside interna » quell'aula che doveva sorgere al posto dell'attuale basilica Popponiana e attribuisce con certezza al VI secolo (la tradizione parla di lavori eseguiti al tempo del patrizio Narsete) la costruzione di quel Battistero monumentale che rimase per tutto il medioevo, a pianta quadrata all'esterno e ottagonale all'interno², che si trova in evidente relazione topografica con questa basilica supposta del VI secolo, nel posto dell'attuale.

O lungo le pareti di questo Battistero, o nell'abside della basilica del VI secolo, intravista dal Cecchelli, dovevano trovar posto questi elegantissimi marmi che vengono a documentarci ad Aquileia un'attività artistica di carattere prettamente aulico bizantino in epoca giustiniana.

¹ *La Basilica di Aquileia*, p. 249-250.

² BRUSIN, *Aquileia*, p. 312.

Pietro Zampetti - Il pittore « F. V. »

Presento con queste note tre dipinti che ritengo sconosciuti alla maggioranza degli studiosi. Risalgono tutti attorno al 1530 ed appartengono alla stessa mano, un pittore che ha desiderato tramandarsi alla posterità con le sole iniziali del proprio nome: F. V.

Naturalmente il desiderio di conoscerlo mi ha spinto a delle ricerche dato che non è stato ancora identificato: ed in ciò mi sono servito anche di quello che altri avevano fatto. Il più antico scritto attorno a questo pittore sembra risalire al Bartoli¹, il quale, nell'elencare le opere d'arte esistenti nella chiesa di San Tommaso Cantuariense a Rovereto, nota tra gli altri « *il quadro antico sopra la cantoria esprimente il Signore morto in grembo alla Beata Vergine Maria, presenti le Marie, San Giovanni, i discepoli ed introdottori, in atto d'adorazione, San Bernardino da Siena; ha sotto questa marca F/V in un finto pezzetto di carta e credesi di Francesco Veruzio, scolaro di Andrea Mantegna* ». Questo dipinto è andato con ogni probabilità perduto a meno che esso non sia da identificare, come dice l'Emert, con un quadro di analogo soggetto esistente a Riva sul Garda pure dello stesso autore². Ma l'ipotesi è molto azzardata sia perchè manca in quest'ultimo dipinto la figura del Santo senese, sia perchè « *ab immemorabili* » esso risulta nella chiesa della Disciplina di quella città fino alla sua soppressione; e quindi trasportato nella Canonica.

Il nome di Francesco Veruzio, fatto dal Bartoli, è di origine vasariana. Lo storico aretino infatti nomina questo artista fra i seguaci vicentini di Andrea Mantegna³. È evidente che il Bartoli, a contatto del dipinto del nostro F. V., ha sentito una

¹) BARTOLI, *Guida*. Sta in *Fonti manoscritte inedite per la Storia dell'Arte nel Trentino* a cura di GIULIO BENEDETTO EMERT (Sansoni, Firenze, 1939) pag. 100.

²) EMERT, *op. cit.* pag. 100, nota 8.

³) G. VASARI, *Le Vite*, ecc. ed. Milanesi, vol. VII, pag. 526 e nota 3 (nella quale si tende ad identificare il Veruzio con il Verla).

personalità ben diversa da quella di Francesco Verla¹, il cui nome facilmente doveva venirgli alla memoria dato che dipinti di quest'ultimo si trovano appunto a Rovereto. Si è preoccupato quindi di ricercare qualche artista che più a proposito del Verla poteva essere indicato quale autore del dipinto: ed il Vasari gli è venuto incontro con il Veruzio, scolaro di Andrea Mantegna, sebbene il nostro non abbia con lui rapporti di discendenza.

Ma ecco appunto che la critica vuole identificare il Veruzio con Francesco Verla mancando del primo, sia a Vicenza che altrove, opere che possano testimoniare l'esistenza: Veruzio sarebbe un diminutivo o se volete un vezzeggiativo di Verla². Il Vasari chiama il Veruzio scolaro di Andrea Mantegna; dal quale infatti il Verla trae notoriamente qualche partito, parafrasando persino la Madonna della Vittoria. Egli, artista quanto mai debole, ha rivolto i suoi occhi oltre che a Padova, a Mantova, a Vicenza e al Perugino del quale imita la dote più popolare, anche se meno nobile: quella soavità e dolcezza onde il pittore umbro va tanto famoso.

Non ritengo opportuno discutere su questa identificazione: faccio soltanto notare che l'assegnazione al Verla dei quadri di cui si tratta³ è completamente impossibile e fuori luogo, mentre poteva essere almeno tentabile, come del resto ha fatto il Bartoli, una assegnazione al misterioso Veruzio. Così, scartato il Verla

¹ La personalità del Verla è ben messa in luce dal GEROLA, *Francesco Verla e gli altri pittori della sua famiglia*, in *Arte*, 1908, fasc. V. A pag. 4, nota 1 dell'estratto egli dice: «un pittore Francesco Veruzio non è conosciuto, mentre tutti i dati del Vasari coincidono a far ritenere — come fu notato già da parecchi altri — si voglia qui alludere a Francesco Verla». A pag. 16, n. 11 e 12 dello stesso studio, Egli nomina l'adorazione di Riva e la Madonna di Ville del Monte come erroneamente attribuiti al Verla, senza mettere però in relazione le iniziali del misterioso pittore con il Veruzio, come fa invece il Bartoli.

² Il primo — almeno così mi risulta — a voler identificare il vasariano Veruzio con il Verla, fu il LANZI (*Storia Pittorica dell'Italia*, vol. III, pag. 57 e nota) il quale dice: «...del Veruzio nulla è in pubblico e forse il suo nome è un equivoco del Vasari» e poi in nota: «... Ora io argomento che questo pittore indicato da Vasari, come infiniti altri, con determinazione diminutiva, dedotta o da statura o da età (in dialetto veneto era Verlucio o Verluzio) di poi nel suo capo e nella sua storia divenisse Veruzio».

³ L'assegnazione fatta dal BOMASSARI (*Francesco Verla e alcuni suoi dipinti nel Trentino*, in *Berico*, VII, Vicenza, 1882), e seguita da parecchi altri, a parte ogni mancanza di corrispondenza stilistica, non può sostenersi perchè il Verla morì attorno al 1520 quindi prima dell'esecuzione dei quadri in questione.

e dietro di lui il Veruzio, scartate le altre attribuzioni quasi sempre frutto di fantasie¹, il problema dell'identificazione rimane ancora da risolvere.

I dipinti rimasti sono in tutto tre: quattro sarebbero se fosse reperibile quello scomparso di Rovereto². Il primo si trova a Riva, temporaneamente nella Canonica, e porta la data MDXXX; il secondo è pure a Riva nella cappella di Santa Croce nell'interno della Canonica e porta la data MDXXXI; il terzo ed ultimo si trova nel coro della Chiesa di Ville del Monte (Tenno), a non molta distanza da Riva e fu eseguito nel MDXXXII. Opere quindi venute alla luce l'una appresso a l'altra quantunque presentino qualche differenza stilistica. Questo pittore, ad evidenza settentrionale, non pare dovesse essere nè giovane nè nuovo alla sua arte se con tanta sicurezza di colore e di tecnica trattava le sue opere: e pur ammettendo quindi che dopo il dipinto di Ville del Monte abbia interrotto ogni attività artistica, egli dovrebbe aver lasciato opere eseguite anteriormente al 1530 ossia alla data della prima tela di Riva.

Ma osserviamo ora i tre dipinti. Il primo³ rappresenta l'adorazione: quattro figure — la Madonna, San Giuseppe e due pastori — attorniano adoranti il Bambino disteso sulla culla (fig. 1). La scena è quasi divisa in due parti da colonne che le fanno assumere l'aspetto del pronao di un tempio.

¹ Tra gli altri: *Statistica del Trentino, compilata da Agostino Perini*, dove (vol. II pag. 439) si legge: « *in questa chiesa* (Disciplina di Riva) *meritano ogni considerazione il quadro dell'altar maggiore che rappresenta la Natività di Cristo e la Deposizione di Croce che pende dalla parete a destra di chi entra, l'uno e l'altro portano la sigla F.V. MDXXX. Che significhi Francesco Varotari? Non sarebbero certo indegni di un sì bel nome* » (Non mi risulta l'esistenza di un pittore di un tal nome a meno che l'autore non voglia intendere... il Padovanino!). In « *Kunstfreund* », Bolzano, 1894, n. 9, pag. 66, il quadro di Ville del Monte viene attribuito a Francesco Volziano (?) della scuola veronese. Neppure ci sembra possa esserci qualche riferimento con qual Francesco da Vicenza che lavorava alla Scuola del Santo a Padova nel 1511. C'è infine chi fa il nome di Francesco Vecellio.

² Il WEBER (*Artisti trentini ed artisti che operarono nel Trentino*, Artigianelli, Trento, 1933, pag. 505-6) ricorda anche un affresco dello stesso che sarebbe esistito sopra la porta del Convento di Santa Maria del Carmine a Rovereto. Vi sono infatti scarsissime tracce di un affresco sopra tale porta, ma assolutamente insufficienti per una identificazione. D'altra parte mancano documenti per stabilire la sua paternità, e quindi l'affermazione non è da prendersi in seria considerazione.

³ È su tela e misura m. 1,42 × 1,15. Presenta lungo i bordi abrasioni e strappi: nell'insieme il dipinto è assai sciupato, ma un saggio e cauto restauro potrà ridargli molta dell'antica bellezza.

In basso a sinistra abbiamo la data; nella base della colonna sotto il medaglione con figura ¹ c'è il cartiglio con le iniziali del pittore: F. V.



Fig. I. — PITTORE "F. V.," : L'Adorazione di Gesù Bambino.

(Riva sul Garda. — Canonica della Chiesa parrocchiale).

¹ Secondo una tradizione, che ritengo non attendibile, nel medaglione sarebbe raffigurato l'artista stesso.

Il paesaggio non è affatto trascurato: anzi è trattato con minuzia e con squisito senso artistico, così appena colpito da brividi di luce che provengono dal cielo pallido: luci leggere, rosee ed azzurrine, che sfiorano le cose sottraendo all'ombra e monti e valli, il lago e le pecore pascenti ¹. Di ben altra natura è la luce che domina il primo piano: questa penetra per tutto e trae luminose note di colore dal manto della Madonna nelle cui pieghe s'insinua, fa emergere dall'ombra la non bellissima figura di San Giuseppe troppo sovrastante la culla e spezzata dalla colonna e quelle, interessantissime, dei due pastori trattate con un naturalismo non privo di reminiscenze nordiche. La cura con cui i dettagli del primo piano sono eseguiti ci fa sentire un pittore minuzioso, amante del particolare. Inoltre vediamo come egli brillantemente abbia risolto il problema di collocare le quattro figure attorno al Bambino, centro ideale della scena. E ricordiamo ancora quel tenue e dolce paesaggio, dove il primo chiarore mattinale sta ridando colore alle cose.

Il secondo dipinto, quello della Deposizione, sempre a Riva ², ci rivela altre possibilità di questo artista. La scena è dominata dal Cristo morto, sorretta la testa dalla Madonna (fig. 2 e 3).

Fattore dominante è ancora la luce, che piove anche qui da sinistra e trae forme e colori dall'oscurità dell'antro in cui avviene la scena. Il gruppo delle pie donne, attornianti il Cristo morto, è sovrastato e quasi protetto da San Giovanni che, al centro del quadro, allarga le braccia e volge al cielo gli occhi. L'artista ha serrato con sapienza l'una figura a l'altra pur lasciando, innanzi a chi guarda, libero il corpo del Cristo. Il quale colpito in pieno dalla luce, che ne mette in evidenza le forme, appare plasticamente sentito. La Madonna sostiene ed accarezza il capo del Cristo appoggiato alle sue ginocchia: ella veste un ampio manto che scende con abbondanti pieghe a terra. La luce gioca tra queste pieghe, dà loro maggior consistenza, ne mette

¹ Il paesaggio è trattato con una minuzia da pittore nordico. La fotografia non può mostrare — dato il grave processo di oscuramento subito dal dipinto — tutti i particolari. È ad ogni modo utile qui ricordare come il pittore tra l'altro si è compiaciuto di creare un paesello di schietto carattere settentrionale con case dai grandi tetti spioventi e turriti castelli.

² Si trova nella Cappella di Santa Croce nell'interno della Canonica. Misura m. 2,32×1,37. Il dipinto è in buone condizioni, ma, ha subito un restauro (che non sono riuscito a sapere quando avvenuto) che si è interessato particolarmente della figura della Maddalena il cui mento è evidentemente ritoccato.

in risalto l'azzurra lucentezza con contrasti luministici di grande



Fig. 2. — PITTORE "F. V.," : La Deposizione.
(Riva sul-Garda. — Canonica della Chiesa parrocchiale .

interesse. La Santa, che tiene la sinistra sul petto, ha il volto

quasi nascosto dall'ombra provocata dallo scialle colpito dalla luce: ed esso pare cancellato dal dolore muto che la domina tutta. Imponente la figura del San Giovanni avvolto in un manto di un rosso vivo, che col gesto implora pietà dal Cielo sul gruppo misero (fig. 4). Si nota in questa tela il dominio di tonalità calde (tipico il manto dell'Evangelista) che contrastano con la lucentezza quasi metallica dell'abito della Madonna.

A destra si distendono le figure di tre orientali, poste l'una



Fig. 3. — PITTORE "F. V.",: La Deposizione, particolare.

(Riva sul Garda. — Canonica della Chiesa parrocchiale).

dietro l'altra, di cui l'artista si compiace far risaltare i caratteristici lineamenti con disinvolta bravura e con un fare che sembra anticipare la maniera di certi pittori del 600. Particolarmente notevole è la figura in fondo, che emerge dall'oscurità in virtù di quel pò di luce che la colpisce.

Sullo sfondo abbiamo roccie scure che servono a far sentire ancor più la serrata composizione del primo piano ed a farcene risaltare l'alto valore coloristico, mentre mettono in evidenza la delicatezza di quel paesaggio che si nota sulla sinistra.

Nel quale le tinte turchine del monte lontano trovano corrispondenza nell'azzurro del cielo; mentre tra profonde roccie di color giallastro scorrono delle limpide acque. Il cielo non è più ricco di luce: e questa si riversa pallidamente sulle colline; lontano si vedono le tre croci che nettamente si profilano nello spazio.

La terza opera che porta le iniziali del nostro pittore è il quadro con la Madonna ed il Bambino in trono e quattro santi, nel coro della chiesa di Sant'Antonio a Ville del Monte¹ (fig. 5).



Fig. 4. — PITTORE "F. V.",: La Deposizione, particolare.
(Riva sul Garda. — Canonica della Chiesa parrocchiale).

L'artista ha collocato le sue figure nell'interno di un'edicola: ampi pilastri sopportano eleganti trabeazioni che sfuggono ai

¹ Su tela; misura m. 2,30×1,37. È stato recentemente restaurato a cura della R. Soprintendenza di Trento. Nel tirar giù il dipinto si è visto che la tela in alto era stata ripiegata lasciandone nascosta la parte terminale a centina. Dopo il restauro il quadro è stato rimesso in opera come fu trovato, la parte ripiegata essendo incompiuta e dovendosi forse ad un pentimento dell'artista.

lati verso lo sfondo; e sopra questo appare limpido e sereno il cielo, in cui veleggiano bianche nuvole.

L'ariosa prospettiva inquadra le figure in primo piano, e qui sovrasta su tutto l'austera figura della Madonna adorata dai Santi. C'è uno studiato contrasto tra la statica serenità di quella e la composta agitazione dei personaggi adoranti che nel continuo loro movimento ci riportano a salire con lo sguardo verso il centro ideale del quadro.

Anche qui la vivacità coloristica si fonde con l'effetto luministico: la luce che scende dalla destra batte violenta sul manto della Vergine traendone squillanti note di colore azzurrino con bagliori biancastri e mette in evidenza l'intenso rosso del manto del Battista; manto che il pittore si compiace di spezzettare in pieghe un po' dure, quasi metalliche.

Non è difficile stabilire da quale scuola il pittore sia uscito, sebbene l'assoluta mancanza di documenti ci costringa ad individuare soltanto attraverso le opere ogni elemento che possa in qualche modo inquadrarlo nello svolgimento della pittura del 500.

Certo egli appartenne alla corrente bresciana, anche se non tutti i caratteri servono per accostarlo ad essa: e questo avvicinamento è generico, perchè non sapremmo con tutta decisione dietro quale dei bresciani porlo. Certamente il Romanino, il Morretto, il Savoldo e persino Giovanni e Bernardino da Asola non dovettero essere lontani dal suo spirito: il suo colore ci rimanda per quelle tonalità grigio-argentee notate, ai maestri bresciani ricordati; ad alcuni dei quali anche nella composizione sembra doversi accostare.

La Natività del polittico del Romanino della Galleria Nazionale di Londra ¹, sia nel tipo della Madonna che in quello del Bambino, richiama l'analogo soggetto espresso dal nostro: così pure il paesaggio che si nota in fondo a destra sembra suggerire un accostamento tra i due dipinti. Esiste a Roma una Vergine col Figlio, sempre del Romanino, nel quale il tipo del Bambino dalle forme piene, e quello della Madonna, con lo scialle che scendendo dalla testa e passando per il petto è ripiegato dietro la spalla, richiamano le medesime figure dell'Adorazione di Riva ². E notevoli comunanze potremmo trovare anche con opere

¹ Vedi: G. NICODEMI, *Gerolamo Romanino*, pag. 199, dove il quadro è riprodotto; vedi anche A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, la Pittura del 500, III, pag. 829. Il dipinto è del 1525.

² Vedi G. NICODEMI, *op. cit.*, pag. 54, dove il dipinto è riprodotto.

di uguale soggetto del Savoldo (S. Giobbe) e di Giovanni da Asola (Asola).



Fig. 5. — PITTORE "F. V.," : La Madonna in trono e Santi.
(Ville del Monte. — Chiesa di S. Antonio).

Il nostro F. V. conobbe dunque anche il Savoldo la cui

Deposizione esistente nella Galleria di Stato a Berlino¹ appare analogamente concepita a quella del nostro, soprattutto a causa delle figure che nettamente si staccano dal fondo scuro della roccia. I due presentano affinità anche per la grande importanza che danno alla luce che investe le figure dando ad esse forte risalto; e, lungi dal fonderle coloristicamente con il paesaggio, le fanno campeggiare in primo piano con colori talora subitaneamente contrastanti.

Nei tipi di alcuni Santi sembra egli essere qualche volta vicino al Moretto: così la composizione della pala di Tenno ricorda — ma in modo generico — simili opere del maestro bresciano; infine quelle nuvole bianche vaganti nel cielo verde-azzurro, non ci rammentano analoghi soggetti del Moretto?

Notiamo nel nostro artista elementi quasi ancora quattrocenteschi accostati ad altri che sembrano preludere a più moderne evoluzioni dell'arte della pittura; il panneggiare, ricercato ed abbondante sempre, talora duro quasi metallico, sembra accusare un influsso del Foppa.

Tutti questi elementi concorrono a far rientrare il nostro F. V. nell'orbita bresciana, anche se, come è stato detto, egli non può essere messo completamente alla dipendenza di alcuno di quei maestri: sono dei richiami, più che dei precisi riferimenti, ed il pittore ci appare coerente sicuro ed originale.

La preponderante importanza data alla luce appare uno degli elementi fondamentali nell'arte di questo artista che negli orientali della Deposizione di Riva raggiunge effetti addirittura seicenteschi; caratteri tutti che mi hanno invogliato a presentare il maestro F. V. — rimasto ignoto persino al Cavalcaselle e al Venturi — agli studiosi con questa breve nota.

¹ Vedi A. VENTURI, *op. cit.*, vol. cit., pag. 767.

Gilda Rosa – Sei disegni inediti dell'Ambrosiana.

Accanto alle sue più importanti collezioni, la Biblioteca Ambrosiana di Milano, possiede anche una raccolta di disegni di varie epoche, non ancora catalogati nè studiati che provengono in parte dal fondo istituito dal Cardinale Borromeo, in parte da acquisti e donazioni più recenti, e si conservano semplicemente incollati su fogli di volumi in grandissimo formato con attribuzioni annotate ai margini, spesso molto arbitrarie. Molti sono quelli dei secoli XVII e XVIII, studi per la maggior parte, dei membri dell'« Accademia delle arti del disegno » fondata dal Cardinale Federico Borromeo¹, pochi quelli di epoche anteriori, ma assai interessanti.

Nel gruppo dei disegni cinquecenteschi, bello è uno a carboncino su carta bianca (mm. 260 X mm. 180) che porta l'annotazione « Tintoretto »². Rappresenta una mezza figura maschile di profilo col capo in iscorcio ed una mano tesa innanzi (fig. 1). Il confronto con alcuni disegni del grande pittore veneziano pubblicati dal Von Hadeln³, come quelli degli Uffizi (collez. Santarelli 7498 e figura n° 13006) e dell'Albertina⁴, è favorevole a questa attribuzione. All'infuori poi di ogni considerazione di tecnica del segno, la figura stessa, il suo atteggiamento e la caratteristica espressione di moto in potenza, appartengono al Tintoretto, nelle cui composizioni di maggior mole quasi costantemente appare questa tipica figura tutta in iscorcio, dal basso all'alto, in torsione da sinistra a destra e da destra a sinistra, con la breve capigliatura a ciocche ricciute, con un braccio seminudo e l'altro coperto da una larga manica che lascia uscire la mano con due dita tese. Il grande dinamismo che si sprigiona da questo studio, trae le sue origini, oltre che dal-

¹ Cfr. G. ROSA, *L'Accademia delle arti del disegno fondata dal Cardinal Federico Borromeo*, in *Aevum*, Luglio-Settembre 1939.

² Ambrosiana F233 Inf. N° 567.

³ VON HADELN, *Tintoretto Zeichnungen*.

⁴ Coll. Albertina, « *Handzeichnungen Alter Meister aus der Albertina* », herausgegeben von DR. MEDER, Wien, Schenk Kunstverlag, 8°, N° 845.

l'atteggiamento, dalla tecnica stessa del disegno, che precisa i



Fig. I. — SCUOLA DEL TINTORETTO: Studio di uomo.
(Milano. — Biblioteca Ambrosiana).

tratti salienti, suggerendo soltanto gli altri; contorno grosso, talora interrotto da un succedersi di linee concave e convesse,

talora continuo in lunghi anelli che descrivono sinteticamente la



Fig. 2. — LUCA CAMBIASO: Studi di figure geometriche.

(Milano. — Biblioteca Ambrosiana).

veste. La vitalità della persona è tutta espressa nell'eccessivo aprirsi delle dita, nel rapido accenno del muscolo del braccio,

nelle ombre guizzanti segnate con tratti paralleli e trasversali, nello sguardo che sentiamo fissato nel segno pesante del sopracciglio. Senonchè una certa debolezza ed affettazione, nella parte inferiore della figura, possono anche far sorgere dei dubbi su di una così importante assegnazione e lasciano adito ad una attribuzione a Marietta Robusti o a qualche altro artista di scuola veneziana, assai vicino al Tintoretto stesso.



Fig. 3. — LUCA CAMBIASO : La caduta di S. Paolo.

(Milano. — Biblioteca Ambrosiana).

Luca Cambiaso è rappresentato in questa collezione da un gruppo di disegni originalissimi, fra cui scelgo i tre più significativi che mostrano il naturale processo evolutivo in una visione particolarmente sintetica della forma.

Il primo foglio di carta bianca ¹ (mm. 350×mm. 240) comprende molti studi di figura umana, disegnati a penna in varie posizioni, quasi sempre di scorcio, che si riducono alle

¹ Ambrosiana, F. 233, Inf. N° 537.

forme geometriche essenziali (fig. 2)¹. Fra di esse è notevole,

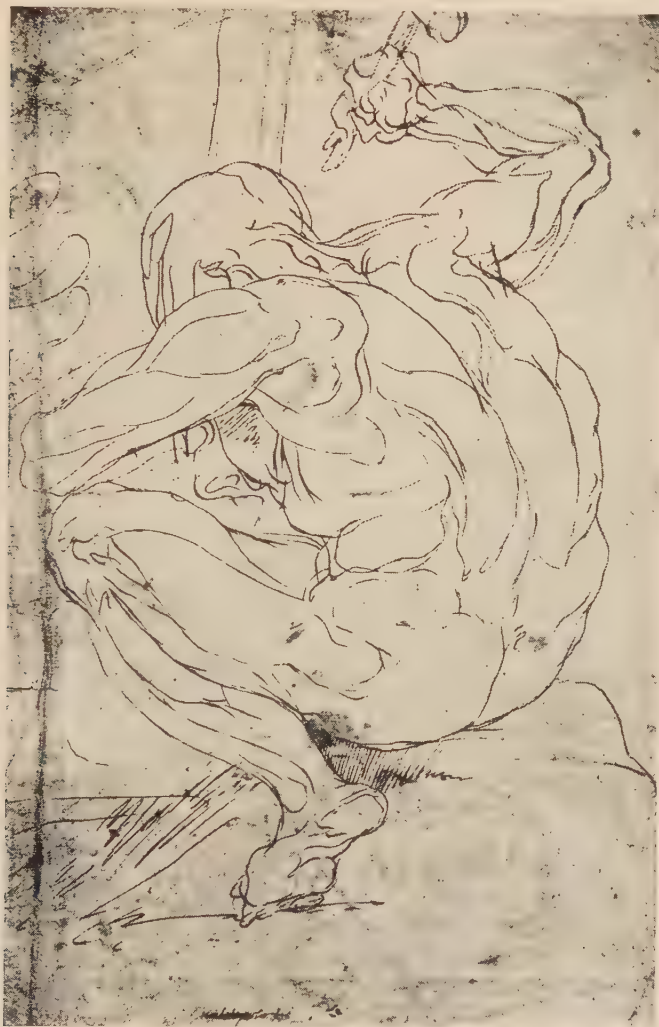


Fig. 4. — LUCA CAMBIASO: Studio di nudo.
(Milano. — Biblioteca Ambrosiana).

¹ Nel secolo XVII G. B. Bracelli riprese queste forme geometrizzate, ma con curioso intento satirico.

a destra in alto, uno studio per crocifissione ed al centro una figura vista da tergo, curva in avanti, con il braccio destro appoggiato di fianco, che è ripetuta tre volte in forma sempre meno schematizzata sino a presentare una linea quasi continuata ed esente da ogni geometrizzazione. Caratteristiche sono anche le figure in ginocchio piegate in avanti ed i due studi che sembrano rappresentare uomini disarcionati da cavallo fissati nell'attimo che precede la caduta. È evidente che si tratta di schizzi per la composizione della fig. 3 che rappresenta « La conversione di S. Paolo »; lo affermano i soggetti e le particolarità della tecnica.

Il secondo studio ¹ (mm. 300×mm. 210) a penna e bistro su carta bianca rappresenta « La conversione di S. Paolo » (fig. 3). Il dramma è ben reso con le luci e con le ombre, con il segno che si fa concitato, non impreciso, nella espressione di moto. Le larghe macchie di bistro escono dal grosso contorno e descrivono forti ombre geometriche; il segno ora schematizza le figure con poche linee spezzate, ora si incurva, si arriccia, si snoda ad individuare i personaggi in movimento. Questo studio rappresenta una seconda fase nella speciale visione della forma, che il Cambiaso aveva espressa in modo ancor più cubista nei disegni del foglio precedente (Cfr. lo studio per S. Paolo e per le altre figure a terra il F. 233 Inf. 537).

Elementi che valgono per l'attribuzione al Cambiaso sono i confronti con alcuni disegni suoi, come lo studio a penna per « La Giustizia » della Biblioteca Nazionale di Budapest che presenta una identica geometrizzazione e più ancora lo studio per la « Allegoria della Gloria » ². Diverso è il soggetto, ma simile al nostro disegno è il modo di sintetizzare la forma nel cavallo e nelle figure (cfr. quella seduta in primo piano con il capo chino in avanti); identica la maniera di macchiare il chiaro oscuro.

Nella stessa collezione della Biblioteca Ambrosiana ³ esiste un terzo studio per la « Conversione di S. Paolo » più completo nella composizione e molto simile nella parte centrale al F. 237 Inf. N° 1839; ma senza traccia di squadratura alcuna.

Il terzo dei disegni ⁴ qui riprodotti, assai diverso dai precedenti, a penna su carta bianca (mm. 430×mm. 265) rappre-

¹ Ambrosiana, F. 237, Inf. 1839.

² « *Les dessins de L. C. exposés à la Galerie Sambon 8-20 nov. 1929* », Bibl. du Musée de Paris.

³ Ambrosiana, F. 233 Inf. N° 524.

⁴ Ambrosiana, F. 231, Inf. N° 19.

senta una figura maschile nuda, seduta in iscorcio in atto di brandire con la destra un martello (fig. 4). Il movimento, la plastica modellazione dei muscoli, lo stesso volume è ottenuto con quel tratto serpentino, ondulato e continuo, caratteristico del grande decoratore genovese. Questo schizzo ci mostra una terza fase nella espressione della forma del Cambiaso che si



Fig. 5. — G. B. PIAZZETTA: Studio di nudo.
(Milano. — Biblioteca Ambrosiana).

avvicina qui al terzo studio per la « Conversione di S. Paolo »¹ ed ancor più allo studio per il « S. Girolamo »² in cui appare lo stesso tratto continuo che termina capricciosamente in forme arricciate ed uncinatè nelle parti tondeggianti; (Cfr. il ginocchio nelle due figure) e lo stesso modo di distribuire e di eseguire a tratteggio le ombre.

G. B. Piazzetta è l'autore di un bel disegno a carboncino³

¹ Vedi nota 1 a pag. 254.

² Vedi nota 2 a pag. 254 Tav. V. — Cfr. anche lo « Studio di battaglia », Ambrosiana F. 233 Inf. N° 401.

³ Ambrosiana. F. 231 Inf. N. 188.

su carta cinericia con lumeggiature in gesso (mm. 590×440) che rappresenta una figura femminile nuda, distesa, vista da tergo (fig. 5). È un disegno essenzialmente pittorico; il segno di contorno è ora sottile, ora più grosso nelle concavità quasi a sottolinearle; la massa degli scuri tutta raccolta da una parte, contrasta vivamente con la zona illuminata dalle luci radenti; le ombre che invadono a lingue il campo luminoso, sono limi-



Fig. 6. — ALESSANDRO MAGNASCO: Studio di composizione.

(Milano. — Biblioteca Ambrosiana).

tate verso di esso da brevi tratti verticali ed è con questi mezzi che equivalgono alle sfrangiature rossastre nei dipinti del Piazzetta, che il pittore ottiene quegli effetti di volume e di colore, di vivo impressionismo, che ci mostrano la vitalità e la precocità dei settecenteschi veneziani¹. Ancora fra i disegni settecenteschi è da ricordare la bizzarra composizione a sanguigna su carta bianca (mm. 420×280) di Alessandro Magnasco che porta la scritta « Lissandrino »²; oscuro ne è il si-

¹ Cfr. gli studi di nudo della Accademia Carrara di Bergamo; lo studio di nudo della racc. Alverà di Venezia; la «nuda» della gall. Estense di Modena ed altri pubblicati dal PALLUCCHINI in « *Critica d'arte* », ag. dic. 1938 XVII, Fasc. XVI-XVIII. Tav. 116.

² Ambrosiana, F. 234, N° 800.

gnificato: a sinistra sta seduta una figura in abito prelatizio cui un uomo inginocchiato bacia la mano. Nello sfondo si agitano figure femminili dalle alte acconciature; a destra tre di esse tengono degli strumenti musicali (fig. 6). Vivo è il contrasto del chiaro-oscuro, le luci guizzanti, violento il moto; le figure sembrano costruite con le luci e le ombre a tratti ed a macchie rabbiose. Irregolarissimo e per lo più mancante il contorno¹.

¹ Cfr. le opere pittoriche.





APPUNTI D'ARCHIVIO

Augusto Mancini - Ancora sull'iscrizione sepolcrale di Gentile da Fabriano.

Non è senza interesse cercare di stabilire, se sia possibile, quale iscrizione fosse sulla tomba di Gentile da Fabriano, che sappiamo morto a Roma nel 1428, mentre era occupato nei lavori del Laterano. Si afferma che fosse sepolto in Santa Francesca Romana, ciò che asserisce Amico Ricci¹, fondandosi sulla testimonianza del Lori, che nelle « *Memorie di Fabriano* » ricorda un'iscrizione esistente appunto in quella chiesa « *Magister Gentilis pictor de Fabriano celebrer, etc.* » Le Memorie manoscritte del Lori non esistono più, per quanto risulta dall'Inventario della Biblioteca di Fabriano del Mazzatinti, particolarmente diligente nelle cose della Romagna e della Marca di Ancona, ma non c'è ragione di dubitare dell'affermazione di Amico Ricci, nè di infirmare la testimonianza del Lori. E forse questi dati non erano presenti a G. B. De Rossi quando facendo conoscere un frammento di iscrizione della Chiesa di S. Francesca Romana².

¹ AMICO RICCI, *Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, 1834, I, p. 162.

² *Bull. di Arch. Cristiana*, Serie V, 1891. 2, p. 73 segg.

che era naturale riferire a Gentile, con grande prudenza, e per lui legittima prudenza, ricordava che nei secc. XIII e XIV lavoravano a Roma molti pittori oriundi di Fabriano.

L'iscrizione tratta dal De Rossi da un codice epigrafico dell'Angelica n. 1729, che il Narducci (in *Inventari*, XXII, 150) conferma essere della fine del sec. XVI o dei primi del sec. XVII, è data come esistente « *ad S. Mariae Novae in pavimento* » in questa forma

T MAGISTER

ABRIANO PICTOR

di cui è ovvia l'integrazione

<HIC IACE> T MAGISTER

(*Gentilis?*) <DE F>ABRIANO PICTOR,

ma non è da credersi presentasse l'aggiunta « *celeber*, ecc. » che ci darebbe il Lori; e si ritrova in una copia del Cod. Vallic. G 28, c. 37, del sec. XVII, in un solo rigo e in questa forma

MGR... BRIANO PICTOR

La copia si deve a Cassiano Del Pozzo ed è manchevole rispetto a quella dell'Angelico, ma non senza interesse per due ragioni: perchè conferma che l'iscrizione finiva con « *pictor* » contro l'aggiunta del Lori, e ci offre « *magister* » in compendio, ciò che al De Rossi fece ritenere non si potesse riportarla oltre la fine del sec. XIII, « perchè nelle epigrafi più antiche il vocabolo « *magister* » è scritto per intero, e dalla fine del secolo XIII abbreviato » (p. 74). L'iscrizione converrebbe, anche per questo, a Gentile, dato il tempo della sua morte, e non è da escludersi che in essa « *magister* » fosse appunto dato in compendio, quantunque si presenti l'obiezione che il compendio è male ammissibile in fine di rigo, e bisogna quindi rinunciare alla distribuzione su due righe dell'Angelico, ammettendo un'iscrizione, probabilmente lungo i margini, di cui il Del Pozzo non riusciva a leggere che pochi elementi.

Ad ogni modo, comunque si preferisca fissare la possibile restituzione del testo, tutto induce a credere che il frammento un

tempo esistente in S. Francesca Romana sia della iscrizione terragna della tomba di Gentile¹.



E a questo ci fermeremmo aggiungendo la facile integrazione, già proposta, dell'epigrafe, se noi non avessimo due epitafi metrici, che hanno avuto vario credito, ai quali possiamo aggiungere un terzo che è degno di qualche considerazione.

Il primo è il « *Gentilis de Fabriano pictoris Epitaphium* » fatto conoscere da Adolfo Venturi² per comunicazione avuta dal Dr. Logu del Museo di Berlino, che lo trasse a sua volta dai « *Collectanea* » di Hartman Schedel³, e consta di tre distici

*Flectere qui valuit policreti solus honores
Omne preterite vicit et artis opus.
Pingendo potuit naturam includere formis
Quique hanc fingendo plene imitatus erat.
Maxima Gentilis Fabriane gloria terre
Hunc tumulum cineres iussit habere suos.*

Nulla che non sia perfettamente medievale, compreso il ricordo di « Policreto », ma nulla anche che non sia retorico, sia pure della retorica del tempo, e, di più, l'iscrizione manca di qualsiasi riferimento topografico.

Il secondo epitafio fu pubblicato da Paolo D'Ancona⁴ dal cod. Laur., Edili, n. 96, ma lo aveva già fatto conoscere il Bandinì nel Supplemento al suo Catalogo (I, cc. 128-9). È anch'esso senza riferimento topografico e consta di quattro distici:

*Si te divinas fas esset flere Camenas,
Pictorum hic luget diva Camena sitim.*

¹ Cfr. ARDUINO COLASANTI, *Gentile da Fabriano*, Bergamo, 1909, p. 19.

² A. VENTURI, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, Firenze, Sansoni, 1896, p. 20.

³ Cod. 716 della « Hof und Stadtsbibliothek » di Monaco.

⁴ P. D'ANCONA, *Intorno alla iscrizione oggi perduta della tomba di G. da F.*, in « *L'Arte* », 1908, fasc. 1, p. 51-2.

*Credo equidem vivos pingebas in area vultus,
 Quod probat inceptum magni Iohannis opus.
 Si quis huius igitur nomen patriamque requiras
 Gentilis nomen, at Fabriana domus.
 Mercedem petit ipse sibi pro talibus actis,
 Divinam poscas illi, viator, opem.*

Ma il D'Ancona non vide giusto, quando credette di potere sostituire e in certo modo fondere l'iscrizione del Laurenziano col frammento del De Rossi, e le dette un'importanza che non ha, ritenendola genuina. In essa anzi l'elemento retorico appare d'impronta meno medievale e più umanistica che nel testo di Monaco, e salta agli occhi la diretta imitazione dell'epitafio di Nevio, conservatoci da Gellio (N. A., I., 24, 1):

*Immortales mortales si foret fas flere,
 Flerent divae Camenae Naevium poetam.*

Nel v. 3 si sarebbe tentati di correggere facilmente la lezione *area* in *arca* per ovvia ragione metrica, ma non ne guadagna affatto il senso, e sarà meglio conservare *area* (superficie), valutandolo come bisillabo. Anche nel v. 5 è facile proporre *requirat* (*si quis.... requirat*) per *requiras*, ma assolutamente necessario non è.

*
**

Un terzo epitafio di Gentile da Fabriano mi è occorso di trovare in un codice miscellaneo della Biblioteca Comunale di Fermo, n. 31, scritto dal 1493 al 1496 da un frate Francesco da Mogliano O. M.¹, iscrizione in quattro distici:

*Rex, decus et nostri pictorum gloria seculi
 Gentilis moriens hac requiescit humo;
 Quem Fabriana tulit tellus et Marchia nobilis,
 Hunc dedit, hunc fert virtus super astra virum.
 Coeperat ecclesiam latam et gesta Iohannis
 Pingere: inexpletum morte reliquit opus.*

¹ Vedi la mia nota *Una Biblioteca di provincia: Fermo*, nei « *Rendiconti della R. Accademia d'Italia* », 1941 (in corso di stampa).

*O quem perdimus, qualem nec prisca tulerunt
secula nec similem forte futura dabunt.*

Meglio qui, forse¹, conviene emendare e leggere *saecli* nel v. 1 e *nobis* per *nobilis* nel v. 3 e, se si voglia, *Lătërani* per *lātām* nel v. 5, paleograficamente possibile. E queste scorrezioni mostrerebbero che lo scrittore del codice non è l'autore dell'epitafio, e si risale quindi per l'origine dei quattro distici oltre la fine del sec. XV. E non si può negare che questo terzo epitafio si presenti meglio degli altri, sia per maggiore discrezione retorica sia per più precisi dati biografici: notevole l'accento ai lavori intrapresi nella « *ecclesia Laterani* », fra cui i « *gesta Iohannis* », ai quali si riferisce anche l'epitafio laurenziano. Evidente è anche che l'epitafio non è scritto da un marchigiano, ma con ogni probabilità in Roma: altrimenti non avrebbe senso adeguato il verso « *Quem Fabriana tulit tellus et Marchia nobis* ».

L'analisi dei quattro distici pertanto porterebbe a credere che l'epitafio fosse autentico: certo esso presenta caratteri di autenticità più significativi degli altri due che abbiamo già esaminati.

*
**

Ma negli studi non dobbiamo essere troppo attaccati alle nostre creature, ed io non oserei farmi senz'altro sostenitore dell'autenticità del testo che faccio conoscere. Vi sono varie ragioni per dubitare di tutti e tre gli epitafi, e soprattutto la forma e il modo della tradizione. È ovvio osservare che i raccoglitori dell'Angelico e del Vallicelliano o le loro fonti, se avessero trovato in Santa Francesca Romana oltre il frammento anche l'iscrizione metrica, l'avrebbero probabilmente riferita, nè è da credere, data l'età delle sillogi, che fosse già avvenuta la manomissione o la distruzione, mentre è naturale che della pietra terragna per il calpestio restasse solo, ma *in situ*, il frammento. E questa osservazione pregiudiziale colpisce anche il terzo epitafio. Ma più grave è la condizione dell'iscrizione laurenziana per la quale la mancanza di indicazione topografica, mentre per le iscrizioni immediata-

¹ Dico « forse » per scrupolo, perchè si potrà anche ammettere una sillaba di più in sesta sede con uno sdrucchiolo (*seculi*, *nobilis*) e magari, con un piede di meno, *ecclesiam lātām et*, e l'iscrizione si allontanerebbe ancora dal clima... umanistico. Ma credo miglior consiglio emendare.

mente precedenti nello stesso codice si ha una indicazione precisa del luogo, è segno evidente dell'iscrizione, diciamo, vagante: appunto perchè non ebbe mai suo luogo, essendo di origine letteraria. E la stessa impressione — non ho modo di avere dati più precisi — fa il lemma di riferimento dell'iscrizione di Monaco.

C'è poi un altro ordine di obiezioni che fanno sorgere dei quesiti di carattere più generale, che io sarei proclive a risolvere negativamente, ma che mi limito a proporre ai conoscitori d'arte, di tanto, in materia, più esperti di me.

Poichè non credo ci sia dubbio sull'autenticità e la legittimità di riferimento a Gentile del frammento, se si dovesse scegliere in più un'altra delle tre iscrizioni, e la scelta dovesse, se mai, cadere sulla terza, si verrebbe ad ammettere la coesistenza di due iscrizioni, una di sola formula, l'altra celebrativa. E viene fatto subito di chiederci se l'iscrizione metrica si debba supporre esistente in un monumento, o arca, distinto dalla pietra tombale, a cui appartiene il frammento, o se nella stessa pietra tombale potessero trovar luogo l'*hic iacet* e la non breve iscrizione laudativa. Ed io non so se nel terzo decennio del sec. XV l'una e l'altra cosa fossero nell'uso. A questo punto si ferma il filologo.



Ruggero Nuti - Tommaso di Piero, pittore pratese.

Su Tommaso figliolo di Piero trombetto del Comune di Prato si hanno scarsissime notizie. Il can. Baldanzi lo ricorda a proposito di un pagamento fattogli nell'anno 1518 per aver dipinto l'arme dei Medici nell'udienza vecchia del Palazzo vecchio del Comune¹, e il Guasti riporta in appendice alla sua monografia sul Pergamo di Donatello la registrazione di un pagamento fatto il 14 settembre del medesimo anno dall'Opera del Cingolo per 600 pezzi d'oro per « *dorare el perbio, cio è el choperchio del legname che chuopre detto perbio, el quale chovre, dipigne e mette a oro Tomaso di Piero dipintore* »². Col corredo di nuovi documenti credo utile tornare a parlare di questo quasi ignoto pittore che lavorò tra gli ultimi anni del XV ed i primi del secolo successivo.

Nel maggio del 1489 il Ceppo di Francesco Datini, detto il Ceppo Nuovo, pagava a sue spese l'organo nuovo della Chiesa di San Francesco in Prato, la cui esecuzione era stata allogata a ser Piero di Matteo Dondi pregiato maestro organario. La collocazione dell'organo richiese il concorso di vari artefici, tra i quali ebbe parte anche Piero. La partita di spesa che lo riguarda dice:

« *Tommaso di Piero tronbetto dipintore de' avere a dì xxviiiij di aprile fiorini due d'oro larghi sono per cholori et dipintura dell'organo di Sancto Francesco et delli sportelli di detto organo - lire 12, soldi 12* ».

La somma riscossa da Tommaso per opera e colori ascese in totale a lire 26 e soldi 10³.

Dell'anno di poi abbiamo memoria di un altro e più importante lavoro affidato a Tommaso dall'Opera del Cingolo:

« *Tommaso di Piero tronbetto de' avere a dì 31 marzo 1490 per una tavola gli ano aloghata gli Operai di questa Chapella ne la quale a affare dipinto Michele ch'arechò la preziosa cantola della Vergina Maria a Prato.*

¹ *Indice cronologico d'artisti pratesi*, nel *Calendario pratese* del 1850, Prato, 1849, pag. 112.

² C. GUASTI *Il Pergamo di Donatello pel Duomo di Prato*, in *Opere*, vol. IV, pag. 485.

³ Archivio della Casa Pia dei Ceppi di Prato, Libro Debitori e Creditori H del Ceppo Nuovo, c. 77 e 99.



Fig. 1. — TOMMASO DI PIERO: Il Cardinale Niccolò da Prato.
(Prato. — Galleria Comunale).

« Essi fatto istimare detta dipintura a dì 31 d'oghosto 1490 a Girolamo dipintore ed a istimato d'acordo le parti che abia avere per suo magisterio lire dodici e abbia a fare lui a smalto di Pisa e metterlo dove a a stare - lire 12 »¹.

Questo ritratto è perduto, ma alla fine del XVI secolo un quadro con Michele era nel Salone del Palazzo Comunale².

Nel 1493 messer Braccio di Lionardo governatore del Ceppo e spedalingo della Spedale del Dolce gli allogava a dipingere una tavola da altare per la sua cappella in San Domenico, nella quale tavola dovevano essere dipinti la Vergine assunta e San Tommaso a piè di essa che riceve la cintola, i Santi Pietro martire e la vergine Orsola. Tra il 1496 e il 1497 Tommaso lavorò per Girolamo Talducci in una cappella della Chiesa di Santa Trinita per dipingere figure del muro e della tavola e quelle di rilievo della Pietà modellata da Benedetto da Maiano³.

Il Pulpito di Donatello e Michelozzo all'esterno del Duomo di Prato ha un baldacchino rotondo col cielo di legno a formelle decorate di fogliami. Ora questo cielo, che è posteriore per tempo a quello di cui si tratta nella seguente partita, è tinto in bianco a finto marmo, ma in antico ve n'era uno rattivato a oro e colori:

« 1507. Tomaso di Piero dipintore... de' avere lire novanta quattro, soldi XV, sono per suo premio e fatica d'aver messo a oro el choperchio del perghamo dove si mostra la cintola di fuora in sulla piazza: a messo a oro le fiure d'intaglio di marmo sono all'altare della chapella dove sta la preziosa reliquia del cinghola della gloriosa Vergine Maria chome al giornale segn. L; a c. 303 - lire 94, soldi 3, denari 15 »⁴.

Nella partita si fa ricordo anche dell'altare di marmo della Cappella del Cingolo, scomposto nel secolo XVIII e sostituito con uno di marmi colorati e d'argento.

Negli anni 1508-1509 il Comune fece fare al Ceppo Nuovo varie spese per il Palazzo degli Otto. In quella occasione fu dato a Tommaso l'incarico di dipingere l'effigie del Cardinale Niccolò da Prato. Nei libri del Ceppo il Comune fu addebitato con questa nota:

¹ Archivio del Patrimonio Ecclesiastico di Prato, Libro Debitori e Creditori, I dell'Opera del Cingolo, c. 193.

² G. GUASTI, *I quadri della Galleria del Comune di Prato, ecc.*, Prato, 1888, pag. 93.

³ R. NUTI, *La Cappella dei Talducci in S. Trinita di Prato*, in *Rivista d'arte*, ann. XVI (1934), pp. 297-303.

⁴ Libro Debitori e Creditori K dell'Opera del Cingolo nell'Arch. citato, c. 222.

« Et deve dare a dì primo d'aprile (1509) lire quattordici, soldi 10 chontanti abbiamo pagati per detto Comune a Tommaso di Piero trombetto dipintore portò chontanti per sua fatica et mercie della dipintura et faccitura della tavola dove è dipinto el Chardinale Nicholao nella sala del Chonsiglio de' Signori Otto per stanziamento degli Operai del Palagio chome si dice al giornale L, a c. 54 - lire 14, soldi 10 »¹.

Al giornale citato si legge:

« MDX. Al Chomune di Prato abbiamo pagato questo dì primo di aprile lire quattordici et per detto Comune a Tommaso di Piero trombetto dipintore portò chontanti, cio e lire dieci per sua fatica et mercie di dipintura fatta del Cardinale Nicholao nella Sala del Palagio dei Signori Otto et Ghonfalonieri di Giustizia et più lire quatro per tavola lavorata per Giovanri Casini nella quale è dipinto el detto Cardinale e più soldi dieci per arpioni et giesso per metterlli nel muro chome tutto si dicie per stanziamento auto da gli Operai del detto Palagio de' Signori Otto per mano di ser Bertino di Tommaso Guardini uno de' detti operai apresso di noi, in tutto sono lire 14 e soldi 10 »².

Lo stanziamento di mano del Guardini, che forse avrebbe chiarito l'effettiva portata dell'opera di Tommaso, è irreperibile. Il ritratto, trasferito da poco nella Galleria Comunale, fu attribuito a Paolo Uccello da Gaetano Guasti sull'autorità di un valente artista non nominato³. Lo stile dell'opera fa in ogni modo ritenere probabile che si tratti di copia o derivazione da un originale del secolo precedente (fig. 1).

L'ultimo cenno di lavori di Tommaso che mi sia capitato di trovare è ancora nei libri del Ceppo:

« Tommaso di Piero tronbetto... de' avere a dì 31 di maggio 1518 lire venzei per dipignitura e cholore d'uno Crocifisso grande e una Nostra Donna e Santo Giovanni e Santo Francesco et dua agnioli e quali dipinsse nel dormentorio di Santo Francesco di Prato presente mese el quale fece fare gli ufiziali di questa Chasa chome per partito si vede roghato ser Piero di Nicholò Chambioni notaro pratese - lire 26 »⁴.

I pagamenti al pittore furon fatti dal 4 maggio al 2 giugno.

Di queste pitture non resta che il ritratto del celebre Cardinale.

¹ Libro Debitori e Creditori I del Ceppo Nuovo nell'Arch. citato, c. 282 v.

² Giornale L del Ceppo Nuovo nell'Arch. citato, c. 54 v.

³ G. GUASTI, *op. cit.*, pag. 49.

⁴ Libro Debitori e Creditori K del Ceppo Nuovo nell'Arch. citato, c. 287.



BIBLIOGRAFIA

HEINRICH BODMER, *Lodovico Carracci*, Burg b. M., 1939, pagine 175, tavole 149.

È merito del Bodmer l'aver raccolto in un informatissimo volume quanto si riferisce a Lodovico Carracci, presentandoci finalmente riuniti tutti quei materiali — filologici e grafici — che possono aiutare a intendere nel suo svolgimento l'arte del pittore bolognese. Un tentativo di tale ampiezza non era stato ancor fatto.

Quale prima opera nota di Lodovico l'A. illustra la dolce, aurata "Annunciazione" di San Giorgio a Bologna, dove perdura ancora un'eco del Francia. Si tratta di un'opera isolata, troppo isolata, cui altre avrebbero potuto essere associate, sia pure in via meramente ipotetica, per tentar di svelare l'attività giovanile di Lodovico. Il B. passa, subito dopo, a considerare gli affreschi di palazzo Fava. Ma un dipinto almeno, oltre alla detta "Annunciata", abbiamo il diritto di ritenere anteriore agli affreschi di palazzo Fava ed è il "Martirio di S. Orsola" in San Leonardo a Bologna, come ci accertano, e l'inscenatura tutta, che sta di mezzo tra Scarsellino e Veronese, e il richiamo a Leandro Bassano, implicito nella figura del Pontefice. Anche più giovanile delle due opere citate, sulla scorta di indicazioni stilistico-morfologiche derivate dallo studio di tutta l'opera dell'artista, dovrebbe essere, secondo noi, un gruppo di dipinti — interpretazioni di una corrente di gusto alla quale, con fervore culturale, l'artista s'interessa in un momento molto ricettivo. Ritengo cioè si possa fare, con le dovute riserve, il nome di Lodovico per un "San Giovanni Evangelista" in casa Isolani a Bologna (per il quale si fa il nome, nientedimeno, di Giorgione); per un altro "San Giovanni Evan-

gelista" nei depositi del Museo di Berlino; per una copia della "Salomè" della galleria Doria, in casa Certani a Vedrana, nel Bolognese.

Ma quest'indagine andrebbe ripresa con altro agio e respiro. Perché è pur doveroso riconoscere, davanti a certe nostre impazienze che, il più delle volte, la scoperta del periodo formativo (sempre il più delicato e arduo da studiarsi) di un artista segue nella vicenda critica, all'esame, più agevole, delle opere della maturità. Nel caso di Lodovico Carracci bisogna poi riconoscere che neanche le opere della sua maturità offrono un'indagine tra le più facili.

L'accertamento del particolare linguaggio di Lodovico giovane è infine reso più difficile dall'intima collaborazione dei tre cugini in opere capitali del loro primo tempo; come il fregio di palazzo Fava — che il B. data al 1583-84 — e quello di palazzo Magnani, datato dal B. al 1587-89.

Per quanto è di palazzo Fava diremo subito che se l'attribuzione a Lodovico di un affresco come la "Cattura di Sinone" può lasciar perplessi (vi vedremmo, piuttosto, Annibale), nessun dubbio ci pare possa sussistere sulla paternità di Agostino per l'"Incontro di Venere ed Enea", mentre la "Fuga di Enea da Troia" sembra dovuta alla collaborazione di Agostino e Annibale (di quest'ultimo è forse il tratto di paesaggio a destra e il giovane con la scimitarra). Più convincenti sono invece le conferme a Lodovico delle scene di palazzo Magnani con «L'uccisione di Amulio», il «Ratto delle Sabine» e l'«Uccisione di Tazio»; e diremo subito che la certezza dell'appartenenza a L. di queste scene (e anche di alcuni gruppi di cariatidi, trascurati dall'A.) appare fondata quando si mettano in rapporto queste opere con quel periodo «luministico» di Lodovico che s'inizia appunto nel 1587-89 con la «Caduta di San Paolo». L'intenità luministica di questi affreschi è anzi tale che saremmo propensi a portarli verso il 1590.

Cercherò di chiarire altrove che cosa veramente intendo per «luminismo» e come questo atteggiamento di Lodovico s'inquadri in quel vasto movimento che avvia la pittura padana verso le conquiste del Guercino migliore, del Fetti, del Bassetti, del Cavedoni. Il B. non parla di luminismo, ma è tratto invece dalla sequenza delle date sicure a ravvisare in questa serie di opere quel carattere che gli studiosi tedeschi amano individuare con più frequenza nell'arte barocca, dal Riegl in poi: la ricerca di tensione tra le masse, subentrata all'equilibrio delle masse. Che poi altro non è che un dato complementare del fattore luministico.

Ecco l'elenco dei dipinti, importantissimi, di questo tempo: 1587-89: «Caduta di S. Paolo»; 1588: «Madonna Bargellini» (cui si accompagnano senza dubbio la «Madonna degli Scalzi» e la «Madonna di san Domenico»); 1591: la «Madonna di Cento»; 1592: la «Cena in casa di Simone» a san Michele; 1592: l'incisione della Madonna con Bam-

bino (B. 1); 1592: la « Predica del Battista »; 1592 ca.: il « Ritratto della famiglia Tacconi »; 1593: il « San Girolamo » di proprietà Salmi; 1594: la « Madonna di S. Giacinto » al Louvre.

In questi dipinti (e nell'incisione) sicuramente datati definisce il fantasma figurativo quell'atmosfera fluttuante, labile come velo d'acqua, arcana di cose suggerite o sottaciute che è il segno distintivo della migliore pittura padana (Anche se, nella « Cena » di san Michele, Lodovico indulga a qualche reminiscenza tintorettesca). Complesso compatto di opere con caratteri ben definiti, in cui non vediamo come si possano introdurre gli affreschi di palazzo Sampieri che il B. data al 1593-4 (e che riteniamo piuttosto del 1600-1605), nè le tele e gli affreschi di san Bartolomeo sul Reno a Bologna che il B. vuole del 1590 ca. e noi porremmo invece in quel gruppo di opere tarde che sono tipiche degli ultimi sette, otto anni di attività del pittore. Quanto all' « Assunzione » della Pinacoteca Bolognese, la vediamo molto vicina alla « Chiamata di Matteo » della stessa raccolta. Il B. pone infine al 1592 ca. e dà a Lodovico quel ritratto di Ulisse Aldrovandi nell'Accademia Carrara che è indubbiamente della mano che ha dipinto il ritratto di Gaspare Tagliacozzi nella Facoltà di Medicina di Parigi con la data del 1593, ritenuto di Lodovico dal Lo Duca (*Boll. d'Arte*, giugno 1938, p. 571). Ma i due ritratti mal si accordano col documentato ritratto della famiglia Tacconi, opera certa di Lodovico e che si data ragionevolmente circa al 1592. Laddove è probabile invece che appartenga alla fine di questo periodo luministico l'equilibrato « San Rocco » della Pinacoteca che il B., per una di quelle attrazioni iconografiche ancora tutt'altro che infrequenti nell'esercizio del nostro mestiere, pone accanto al « San Rocco » di san Giacomo Maggiore. Il luminismo di Lodovico trova il suo epilogo in quella « Coronazione di spine » e in quella « Flagellazione » della Pinacoteca bolognese dove i mezzi per la definizione dello spazio si devono dire senz'altro caravaggeschi, anche se il loro contributo culturale non si risolve del tutto, senza residui, in poesia. Il B. data giustamente queste opere al 1595 circa.

Una visione del tutto nuova inizia, subito dopo, l'artista. Come e perchè il clima locale bolognese, l'educazione stessa di Lodovico non favorissero un'ulteriore evoluzione sul cammino percorso con tanto frutto sarebbe qui troppo lungo voler spiegare; per le stesse ragioni, probabilmente, che portarono anche il Guercino, un vent'anni dopo, a cambiar strada. La svolta nell'arte di Lodovico coincide a un dipresso con la partenza di Agostino e Annibale per Roma. Per il Guercino essa segnò l'inizio di una involuzione vera e propria; per Lodovico significò l'inizio di una nuova strada, non meno feconda per il divenire del barocco.

È questa la parte di Lodovico meno nota alla critica moderna, e anche la meno grata al nostro palato. Ma è pur quella che bisognerà conoscere a fondo per comprendere gran parte della pittura barocca sino alla fine del Settecento. Quale ricco patrimonio di forme, dirò meglio, di

« invenzioni »! Come, appetto di questo instancabile e talora brutale forgiatore di novità, appare decaduto senza remissione il mondo degli ultimi manieristi, delle accademie michelangiolesche, vasariane, zuccariane; e lo stesso Annibale si rivela tinto di ellenismo! Certo è più avvenire nell'arte di Lodovico che in quella di Annibale.

Svanita la dolce atmosfera luministica dalla pittura di Lodovico, lo spazio ridiventa vuoto e netto, tutto preso da queste forme possenti che emanano una specie di clangore crudo e sonoro. I panni si solidificano in piani cristallini, come le facce di un poliedro; le membra si innestano l'una nell'altra a viva forza, con accanimento sempre nuovo. Ogni cosa è ribadita, calettata; con disciplina esemplare.

Abbiamo detto che questa pittura è carica di avvenire; conviene tuttavia riconoscere che essa non esce affatto dalla tradizione e che i suoi ascendenti si possono riconoscere nella pittura dei raffaelleschi (mentre il periodo precedente partiva dallo spunto offerto da Correggio e dai Veneziani).

L'accoglimento di queste forme romane genera dapprima composizioni faticose e persino naturalisticamente incoerenti; come l'« Ascensione » di Santa Cristina del 1597 a Bologna e gli « Apostoli alla Tomba della Vergine » del 1601 al Corpus Domini (la parte superiore è certo di un aiuto). In seguito queste masse si vanno gradatamente organizzando in nuove sintesi, al tutto diverse da quelle del periodo precedente. Nell'« Ascensione » appare intanto ben chiaro che soltanto i corpi, e non più l'atmosfera, si industriano di definire la profondità. Del 1600-1602 è il San Rocco in san Giacomo Maggiore; del 1604 la « Nascita del Battista »; del 1604-5 i celeberrimi affreschi di san Michele in Bosco coi fatti di San Benedetto, vera scuola del barocco, la cui speditezza grandiosa è soltanto vinta dagli affreschi — iniziati nel 1606 — e dalle tele del Duomo di Piacenza. Nei « Funerali della Vergine » e negli « Apostoli intorno alla Tomba della Vergine » ora conservati nella Galleria di Parma la sonorità erompe fuor dalle angustie di un formato insolito, alto e stretto, dove giganteggiano i corpi muscolosi, cui non aderiscono le vaste pieghe metalliche. Fatalmente questa pittura faticosa, grandiosa, arida, malgrado le innumerevoli, geniali escogitazioni di nuove forme, doveva sboccare nell'accademia; perchè le mancava quell'atmosfera che è tanta parte del barocco. I quadri di Parma segnano perciò l'estremo limite a questi sforzi.

È questo il momento più solenne, più sonoro dell'arte di Lodovico cui segue, netta, la decadenza, segnata da date sicure. Del 1612 ca. sono la « Flagellazione » e la « Visitazione » in S. Domenico; del 1614 circa di « San Carlo » in san Bartolomeo; del 1616 la « Susanna » della Galleria Nazionale di Londra, il « Paradiso » a San Paolo, l'« Adorazione dei Magi » a Brera, il « Martirio di S. Margherita » in san Maurizio a Mantova, che anticipa il Preti; del 1619 infine l'« Annunciazione » nel Duomo di Bologna. (Ha luogo in questi estremi anni, una ripresa di correggismo, come attesta la « Flagellazione » in san Domenico a Bologna

del 1612 ca., alla quale riteniamo prossimo il « Cristo che appare alla Vergine » nel Corpus Domini, che il B. ritiene del 1604-5).

Dalle opere di Lodovico vanno, a nostro parere, espunti la « Visione di S. Caterina » nella galleria Bridgewater a Londra (fig. 30) di un pittore che sta tra Annibale e Lodovico, lo « Sposalizio di S. Caterina » della coll. Bieber di Berlino (fig. 56), la « Madonna col Bambino e Santi » nella galleria Doria Pamphily a Roma (fig. 57). Vanno aggiunti al novero delle opere sicure due affreschi, ora nelle collezioni del Comune di Bologna, pubblicati di recente dallo Zucchini (*Catal. delle coll. comunali d'arte di Bol.*, Bol. 1938, p. 380), alquanto sciupati.

Lo schizzo per uno stemma, riprodotto a figura 122, è settecentesco, e precisamente vicino a Gaetano Gandolfi. Ugualmente di autore settecentesco è il disegno degli Uffizi riprodotto a figura 127 e quello a figura 147. Anche il S. Girolamo a figura 118 sembra uno studio di un settecentesco dal dipinto di Lodovico in S. Martino Maggiore. (Una « Nascita del Battista » e un « Nudo » ispirato a Michelangelo, pubblicati con riserva dal Mauceri nel *Boll. d'Arte* del giugno 1932, a pp. 562 e 564, non possono ritenersi del nostro). Nel complesso, il bel libro del B. è di quelli che, per aver voluto affrontare estesamente e per la prima volta un arduo argomento senza che all'opera di sintesi sia stata spianata la via da un numero adeguato di contributi particolari, si trova a raccogliere un abbondante, e sempre prezioso, materiale, che necessita però di un'ulteriore opera di sceveramento e di vaglio. Ma da questo materiale raccolto con tanta ampiezza emerge intanto come non mai, l'importanza di Lodovico, già accennata dal Friedländer, quale vero fondatore della pittura barocca nell'Emilia, di contro al « classicismo » di Annibale. Lodovico è il capostipite del filone migliore della pittura emiliana, del filone che, attraverso il Faccini, l'Amidano, lo Schedoni, il Cavedoni, il Bononi, il Guercino giovane, il Cagnacci, il Pasinelli, il Dal Sole, porta diritto al Settecento, al Burrini, al Crespi, ai Gandolfi. Questa corrente, e quella « classicheggiante », appaiono dotate, nella conservatrice Emilia, di una coerenza di linguaggio, attraverso due secoli, quale solo si ritrova nella pittura senese del Tre e Quattrocento; nel corso di questi due secoli è possibile infatti imbattersi nella puntuale e sconcertante ripetizione, a distanza di generazioni, di momenti di stile; che provano la persistenza della migliore tradizione carraccesca fino agli albori del neoclassicismo.

WART ARSLAN.

Finito di stampare il 28 Marzo 1942-XX.

Direttore-responsabile: Dott. GIOVANNI POGGI.

1942-XX. — Tipografia Giuntina S. A. Arti Grafiche · Firenze, Via del Sole, 10